ARTA 72

ANUL XIX NR. 11/1972

ARTA 11/72

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, Bucuresti

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII:

Nicolae Săndulescu, Sandu Mendrea, Grigore Locusteanu, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Atanasie Cartojan, Ion Ivan, Cornelia Șoancă, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:

Nicolae Săndulescu, Octavian Stăcescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN-VODĂ 133-135, București, România

ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze. Agenda.	
	9	Arta contemporană și educația	Zoe Dumitrescu-Bușulenga
CULTURĂ, ACCESIBILITATE	10	Structura înțelegerii fenomenului de artă	Titus Mocanu
	12	« Olandezul la el acasă și în lume »	M. L. Wurfbain
SINTEZE ȘI ANALOGII	14	Concepțiile estetice ale lui Leibniz și Kant	Titus Mocanu
TRADIȚIE: FORME, TEHNICI	16	Împletituri	Paul Petrescu
PROFIL	20	Wanda Sachelarie Vladimirescu	Olga Bușneag
	22	Note despre limbajul scenografic	Paul Cornel Chitic
	24	Lectură și imagine	Anca Arghir
CARTEA DE ARTĂ	26	Jacques Lassaigne: Luchian	Vasile Varga
DEBUT	27	Mihai Cismaru	Constantin Prut
	28	Arta demitizează arta	J. A. Gaertner
ATELIER	32	Tamás Anna, Romulus Nuțiu, Dan Erceanu	
	38	Dialog cu Ion Lucian Murnu	Cristina Anastasiu
	40	Milița Petrașcu	Ion Jalea
COPERTA		Familia poetului Vasile Alecsandri, ulei pe pînză	Nicolae Livaditti

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises. Agenda	
	9	L'Art contemporain et l'éducation	Zoe Dumitrescu-Bușulenga
CULTURE, ACCESSIBILITÉ	10	La structure de la compréhension de l'œuvre d'art	Titus Mocanu
	12	« le Hollandais chez lui et dans le monde »	M. L. Wurfbain
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	14	Les conceptions esthétiques de Leibniz et de Kant	Titus Mocanu
TRADITION: FORMES, TECHNIQUES	16	Le tressage	Paul Petrescu
PROFIL	20	Wanda Sachelarie Vladimirescu	Olga Bușneag
	22	Notes sur le langage de la scénographie	Paul Cornel Chitic
	24	Lecture et image	Anca Arghir
LE LIVRE D'ART	26	Jacques Lassaigne: Luchian	Vasile Varga
DÉBUT	27	Mihai Cismaru	Constantin Prut
	28	L'art démythifie l'art	J. A. Gaertner
VISITES D'ATELIERS	32	Tamás Anna, Romulus Nuțiu, Dan Erceanu,	
	38	Entretien avec Ion Lucian Murnu	Cristina Anasitasiu
	40	Milița Petrașcu	Ion Jalea
COUVERTURE		La famille du poète Vasile Alecsandri, huile	Nicolae Livaditti

СООБЩЕНИЯ	1	Сопоставления в международном плане. Циферблат. Панно. Записная книжка	
	9	Современное искусство и воспитание	Зое Думитреску-Бушуленга
КУЛЬТУРА, ДОСТУПНОСТЬ	10	Структура понимания явления искусства	Титус Мокану
	12	Меньшие голландские мастера XVII века	М. Л. Вурфбайн
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	14	Эстетические концепции Лейбница и Канта	Титус Мокану
ТРАДИЦИИ: ФОРМЫ, ТЕХНИКА	16	Плетения	Паул Петреску
ПРОФИЛЬ	20	Ванда Сакеларие Владимиреску	Ольга Бушняг
	22	Заметки о языке сценических постановок	Паул Корнел Китик
	24	Чтение — изображение	Анка Аргир
КНИГА ИСКУССТВА	26	Жак Лассень. Лукиан	Василе Варга
ДЕБЮТ	27	Михай Чисмару	Константин Прут
	28	Искусство развенчивает мифы об искусстве	И. А. Гертнер
АТЕЛЬЕ	32	Тамаш Анна, Ромулус Нуциу, Дан Ерчану	
	38	Беседа с Ионом Лучианом Мурну	Кристина Анастасиу
	40	Милица Петрашку	Ион Жаля
ОБЛОЖКИ		Семья позта Василе Александри, Иасло	Ник. Либадитти

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

ИСКУССТВО

MOSCOVA

Înscris în calendarul UNESCO, centenarul Pallady este semnalat omagial de revista moscovită *Iskusstvo* care publică în nr. 8 din 1972 o semnificativă selecție de reproduceri după opera artistului, pictură și desen. Intitulat *Theodor Pallady despre artă*, textul ce însoțește materialul iconografic cuprinde cîteva din cunoscutele opinii despre artă ale marelui pictor, în traducerea și cu comentariul lui I. Melikson.

BRUXELLES

Între 28 septembrie și 13 octombrie s-a desfășurat, la Bruxelles, programul artistic-cultural *Zilele culturii românești (Quinzaine Roumaine à Bruxelles)*. Programul bogat a fost primit cu interes, cu deosebită cordialitate și căldură de către oficialități, publicul larg, specialiști, presă.

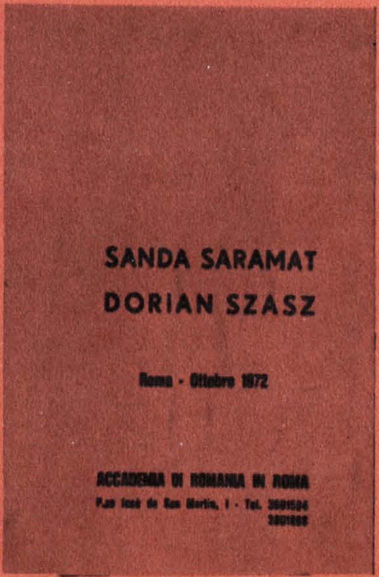
Cunoscutul *Passage 44* a fost gazda exemplară a evantaiului de manifestări organizate sub auspiciile *Consiliului Culturii și Educației Socialiste* din România și ale *Creditului Comunal* al Belgiei, cuprinzînd expoziții de artă populară, artă medievală și artă contemporană românească, un festival al filmului, concerte date de corul *Madrigal*, spectacole de balet, prezentări de cărți și discuri.

Expoziția de artă populară, cuprinzînd 120 de piese din domenii reprezentative pentru cultura populară — costume, covoare și scoarțe, ceramică, sculptură în lemn, măști — din principalele zone etnografice ale țării, și *Expoziția de artă veche*, cuprinzînd 50 de piese de mare valoare — icoane, orfevrerie, sculptură în lemn, broderie — au fost găzduite în sălile *Studioului 44*. Lucrările expuse aparțin patrimoniilor *Muzeului de artă al R.S. România, Muzeului de artă populară al R.S. România, Muzeului* din Sighetul Marmației, *Muzeului Brukenthal* din Sibiu, *Muzeului internațional al măștii* din Binche (Belgia).

Intitulată *Gravura în spațiul contemporan*, expoziția de gravură contemporană românească, reprezentînd o reducție a expoziției pavilionului nostru de la recenta *Bienală internațională de arte plastice* de la Veneția, a fost găzduită în holul *Auditorium*-ului, pe scena căruia au avut loc concertele corului *Madrigal*. Au expus Ana Maria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Ioan Donca, Adrian Dumitrache, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Sergiu Georgescu, Harry Guttman, Valentin Th. Ionescu, George Leolea, Vanda Mihuleac, Theodora Moisescu Stendl, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Ion State, Ion Stendl și Iosif Teodorescu, alcătuind un ansamblu ambiental organizat, care, ca prin intermediul unui discurs cinematografic, în care fiecare panou reprezenta o frază, s-a constituit într-o expresivă pledoarie a artistului contemporan împotriva dezumanizării. Expozițiile românești, ca și celelalte manifestări artistice, au fost pertinent și călduros comentate în presa belgiană.

ROMA

La *Accademia di Romania* din Roma a avut loc, la 22 octombrie 1972, o *Seară culturală românească* în cadrul căreia criticul Dan Hăulică și compozitorul Sigismund Toduța au vorbit despre *Cultura românească în circuitul universal*, iar *Cvartetul de coarde* din Cluj a susținut un program muzical. În programul manifestării a avut loc de asemenea vernisajul expoziției de pictură Sanda Popescu Șărămăt și Dorian Szasz. Sanda Popescu Șărămăt a expus zece picturi în ulei pe pînză, iar Dorian Szasz nouă picturi în culori acrilice. Expoziția a rămas deschisă pînă la 3 noiembrie.



FLORENȚA

La a treia ediție a *Bienalei internaționale a graficii artistice* de la Florența, artiștii români Dan Erceanu și Mihu Vulcănescu au fost distinși cu cîte o *Medalie de aur*.

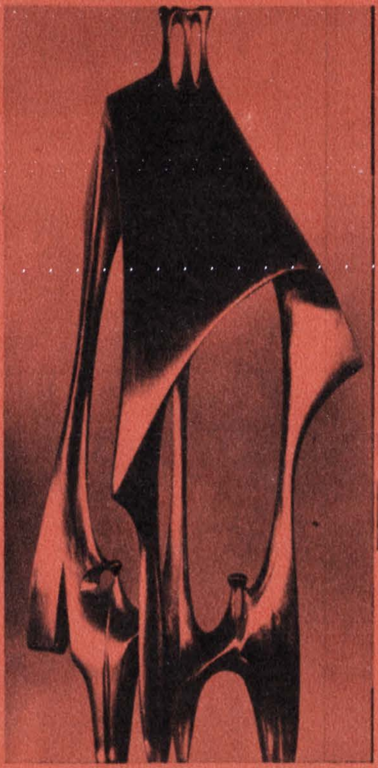
La expoziție au participat 273 artiști din 55 de țări. *Marele premiu pentru un artist italian* a fost obținut de Arnaldo Pomodoro, iar *Marele premiu pentru un artist străin* a fost obținut de Boleslav Aleksic (Iugoslavia).

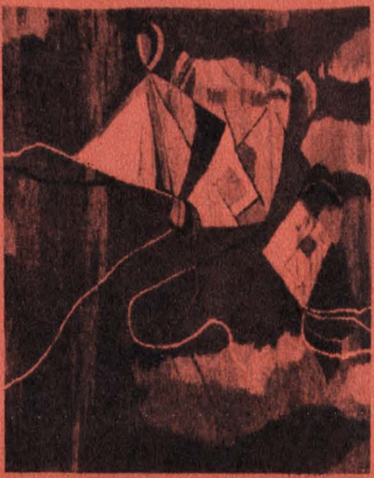
SARAJEVO

În 1972, în perioada 20 august—5 septembrie, la Sarajevo a fost prezentat primul *Salon internațional de caricatură*. Printre cele 16 țări participante România a fost reprezentată prin lucrări ale caricaturiștilor Nell Cobar, Vasile Crișan, Ion Dogar Marinescu, Albert Poch și Eugen Taru. Dintre premiile și medaliile acordate de către juriul internațional, din care a făcut parte și Albert Poch, caricaturistul Nell Cobar a primit medalia de argint pentru lucrarea *Magnetism*.

HEIST-DUINBERGEN

Deschis în perioada 18 iunie—28 august, cel de al XI-lea *Salon internațional de umor* de la Heist-Duinbergen din Belgia a reunit lucrări semnate de artiști din 27 de țări. Caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Nell Cobar, Octavian Covaci, Cik Damadian, Claudiu Nicolae, Albert Poch și Mihai Stănescu.

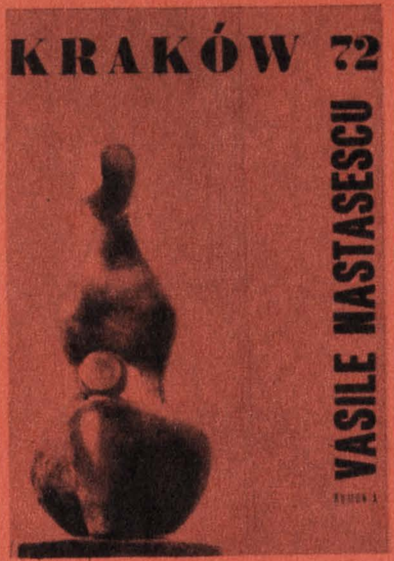




UPPSALA

În perioada 22 octombrie—2 noiembrie, la *Konstsalongen Kavaletten* din Uppsala (Suedia) a fost prezentată o expoziție cu lucrări de Angela Balogh și Peter Balogh.

Angela Balogh a expus nouă lucrări de tapiserie și cinci gravuri colorate și alb-negru, în tehnica acvaforte și acvatinta, iar sculptorul Peter Balogh a expus opt lucrări în bronz și lemn de tisă.



CRACOVIA ZAKOPANE-TATRA

Dînd curs invitației primite din partea *Clubului internațional al presei și cărții* și a *Asociației prietenilor artelor frumoase* din Cracovia, artiștii Vasile Năstăsescu și Gheorghe Vasilescu Popa au prezentat o expoziție de sculptură și pictură la *Palatul Artelor* din Cracovia. Deschisă în perioada 19 august—1 septembrie, expoziția a reunit 19 sculpturi în bronz, lemn, ceramică și 49 uleiuri pe pînză. În aceeași perioadă, la *Clubul internațional al presei și cărții* cei doi artiști au expus 53 de desene. O selecție a lucrărilor prezentate la Cracovia — 8 sculpturi și 12 picturi — a fost prezentată la Zakopane-Tatra, în cadrul *Festivalului de folclor al muntenilor*, între 2 septembrie și 1 octombrie. Însoțite de caldul salut colegial al criticului polonez Ștefan Papp, care semnează textele introductive ale cataloagelor, expozițiile s-au bucurat de interesul publicului și al presei. Comentariile de presă au subliniat filonul folcloric al picturii strălucitoare a lui Gheorghe Vasilescu Popa, care «își trage seva din tradiția populară, îndeosebi a picturii pe sticlă» *(Dziennik Polski)* și umanismul sculpturii lui Vasile Năstăsescu care au «un aer de unicitate», artistul exprimîndu-și «sentimentele apelînd la metafore, sinteze, alegorii și simboluri» *(Gotos-Nowej-Huty)*.

LEIPZIG

La expoziția *Cele mai frumoase cărți din lume*, deschisă la Leipzig în perioada 3—17 septembrie 1972, Stan Done a fost distins cu o *diplomă de onoare* pentru «excepționale aporturi în prezentarea artistico-grafică» la volumul *Pseudokynegeticos* de Alexandru Odobescu (ilustrații, copertă și machetă artistică semnate de graficianul român).
Cartea, publicată într-o serie nouă, a clasicilor români a Editurii Minerva în anul 1971, cuprinde 14 ilustrații, desene în tuș și laviu, imprimate la două culori.

NEW YORK

Expoziția românească de acuarelă, gravură și grafică de șevalet, deschisă la sfîrșitul anului 1971 la *Grădina românească* din Cleveland, în martie la *College Boston* iar în aprilie la *University Boston*, a fost prezentată în cursul lunii decembrie 1972 la *Universitatea Columbia* din New York. Expoziția a cuprins 46 de lucrări de Corneliu Baba, Constantin Baciu, Lucia Dem. Bălăcescu, Ludovic Balogh, Tania Baillaire, Clara Cantemir, Maria Constantin, Lucia Cosmescu, Ștefan Constantinescu, Vintilă Făcăianu, Octav Grigorescu, Iulia Hălăucescu, Ana Iliuț, Ala Jalea Popa, Ligia Macovei, Hortensia Masichievici, Geta Mermeze, Ileana Micodin, Ion Murariu, Ion Nicodim, Corneliu Petrescu și Mariana Petrașcu.

Expoziția internațională de monotipuri, organizată sub auspiciile *Consiliului artelor* din statul New York și deschisă inițial la *Pratt Graphics Center Gallery* din New York, a fost prezentată, în continuare, în perioada martie-august 1972, în alte orașe ale Statelor Unite ale Americii, printre care Auburn, Tennessee, Johnson City, Kansas City. În expoziție a figurat un monotip de Diet Sayler, aparținînd colecției *Muzeului de artă modernă din New York*.

ORONSKO

În cadrul *schimburilor de artiști la tabere și case de creație*, sculptorul Ion Condiescu a participat la *tabăra de sculptură* din Oronsko (Polonia). Sculptura executată a fost amplasată în expoziția permanentă din parcul taberei. În program, pe lîngă activitatea de creație, au fost organizate întîlniri cu artiști și critici polonezi și străini.

BANSKA BYSTRICA

Răspunzînd invitației lansate de *Slovenska Narodna Galeria* din Bratislava, Vintilă Făcăianu a participat la *Simpozionul internațional de gravură* de la Banska Bystrica, care a avut loc între 1 și 30 septembrie 1972. Artistul român a executat în cadrul simpozionului cinci xilogravuri care au intrat, conform regulamentului simpozionului, în patrimoniul *Galeriei Naționale Slovace*. Pe lîngă activitatea de creație, programul simpozionului a cuprins o serie de excursii de documentare, pentru artiștii participanți, la Sliac, Banska Stiemanica, Listar, Bratislava, precum și în Munții Tatra.

VYSNE RUZBACHY MORAVANY

În cursul anului 1972, *Galeria Națională Slovacă* a organizat două simpozioane de sculptură, la care, din țara noastră, au fost invitați sculptorii Cristian Breazu și Napoleon Tiron. Cele două simpozioane s-au desfășurat în perioada iulie-august 1972, la Vysne Ruzbachy — pentru sculptură în piatră, unde a participat Cristian Breazu — și la Moravany — pentru sculptură în lemn, unde a participat Napoleon Tiron. În programele simpozioanelor au fost înscrise, pe lîngă activitatea de creație, întîlniri cu artiști și critici, vizite la alte simpozioane și tabere de creație, excursii la Bratislava, Praga și alte localități. În perioada august-septembrie, la Moravany a avut loc, de asemenea, un simpozion internațional de pictură, la care, din țara noastră, a participat pictorul Dimitrie Gavrilean.

CADRAN

MUZEE, EXPOZIȚII

Centenarul nașterii lui Mondrian a fost comemorat la *Gemeentemuseum* din Haga cu o expoziție ce a urmărit să aducă totodată un omagiu lui J. B. Slijper, prietenul lui Mondrian, care a lăsat prin testament, în 1971, municipalității din Haga întreaga sa colecție de lucrări ale artistului. Expoziția, deschisă pînă la sfîrșitul lui septembrie, nu a fost o retrospectivă, căci nu a inclus nici una din lucrările lui Mondrian create după plecarea sa în Statele Unite în 1939, ci a reflectat tranziția de la perioada timpurie figurativă a pictorului, la cea abstractă. Ansamblul de 257 lucrări expuse face în întregime parte din colecția muzeului. ■

Vassar College Art Gallery (Poughkeepsie, New York) a prezentat o importantă expoziție intitulată «The white marmorean flock: Nineteenth century american women neoclassical sculptors» consacrată femeilor americane sculptori neoclasici din secolul al XIX-lea. Expoziția a inclus 29 de piese împrumutate din colecții publice și particulare, lucrări datorate unui număr de șase femei-sculptor: Harriet Hosmer, Margaret Foley, Emma Stebbins, Edmonia Lewis, Anne Whithney și Vinnie Ream Hoxie. Organizată de Nicolai Cikovsky jr., director la Vassar Gallery, cu colaborarea profesorului William H. Gerdts de la Brooklyn College, expoziția a avut drept scop să concentreze atenția asupra sculpturii neoclasice americane, care este încă neglijată și să sublinieze importanta contribuție adusă în acest domeniu de femei. ■

Noul muzeu din Columbia a achiziționat, cu prilejul *Bienalei Coltejer* de la Medellin, lucrarea *Flame Orchard*, creată de o echipă de la *Massachusetts Institute of Technology, Center for Advanced Visual Studies*, condus de György Kepeš. Ea constă dintr-o cutie lungă dreptunghiulară acoperită cu o îmbrăcăminte din aluminiu. Deasupra sînt practicate orificii pentru jeturi de gaz. Difuzoare plasate în rezervoarele de gaze din cutie fac să vibreze gazele. Corespunzător muzicii cîntate, flăcările gazoase «dansează». Muzica a fost special compusă pentru *Flame Orchard* și este un amestec de sunete electronice și compoziție cu un puternic ritm de jazz. ■

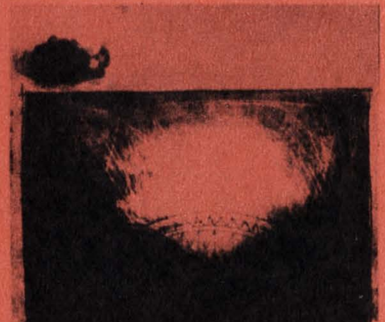
Gulbenkian Museum of Oriental Art and Archaeology, Durham, a organizat expoziția intitulată «Arta și Tao», cu scopul de a face posibilă o mai informată și adecvată apreciere a artei chineze vechi, în care concepțiile taoiste sînt într-o mare măsură direct și indirect implicate. Expoziția, recenzată de I. L. Legeza în revista *Apollo* (8/1972), cuprinde două tipuri de lucrări: cele aparținînd strict taoismului (obiecte, veșminte rituale) și cele care, deși nu sînt direct legate de acesta, reflectă spiritul său.

Pictura, peisajul mai ales, mărturisește strînse înrudiri cu caligrafia, atît ca spirit cît și ca tehnică și compoziție.

Peisajul de munte, ca structură și localizare, este cel ce exprimă cel mai bine conștiința naturii, de esență spirituală, în taoism. Modificările intervenite în concepția taoistă au drept urmare (în perioada Ming timpurie)

naşterea unei arte taoiste populare, manifeste mai ales în sculptură, care înlocuieşte ideile abstracte cu concepte realiste. O mare înflorire a artelor aplicate caracterizează această perioadă.
O serie dintre obiectele expuse documentează preocupările de medicină preventivă ale taoismului, aplicarea în artele vizuale a dezvoltărilor simbolismului, corespunzător principiului dual Yang (cer-bărbat) şi Yin (pămînt-femeie). ■

Printre expoziţiile internaţionale de anvergură care au reflectat anul acesta dezvoltarea artelor grafice în lume se numără cea de a III-a Bienală internaţională a gravurii, deschisă în lunile iulie-septembrie 1972 la *Bradford City Art Gallery, Cartwright Hall*, în Anglia. Se poate vorbi despre patru bienale importante internaţionale ale gravurii, funcţionînd alternativ: la Cracovia şi la Bradford, la Ljubljana şi la Tokio. Bienala de la Bradford a expus, din cele 4 000 de gravuri primite, un număr de 500, reţinînd una, cel mult două lucrări ale fiecărui artist. Selecţia, atît pentru secţia «invitaţilor» cît şi pentru cea liberă, s-a datorat unui juriu (diferit de la o bienală la alta), din care au făcut parte anul acesta: Michael Rothenstein (Anglia), Jean Adhémar (Franţa), Pontus Hulten (Suedia), Edward Lucie-Smith (Anglia). Repartizarea premiilor, caracterizată la Bradford de lipsa «prejudecăţii celebrităţii» — s-a dovedit, cu prilejul celorlalte bienale, a confirma nume ale unor artişti a căror dezvoltare şi preţuire ulterioară au justificat criteriile juriului (Roman Opalka, Kosuke Kimura ş.a.). Acest tip de criterii a fost menţinut şi cu prilejul Bienalei din anul acesta. Premiul principal de la Bradford a fost obţinut de Nils Stanquist, Suedia. Juriul a acordat aprecierea sa cu predilecţie gravurilor în acvatinta, din 18 lucrări premiate, 13 fiind în această tehnică. Dintre premiaţi: Alain Loiselet (Franţa), Betty Goodwin (Canada), Christopher Orr, Norman Ackroyd, Boyd şi Evans (Anglia), Michael Roschlau (R.F.G.), Miguel Bresciano (Uruguay). ■



Cea de a 22-a expoziţie organizată de Gilberte Martin-Méry la *Galerie de Beaux-Arts* din *Bordeaux* a inclus o selecţie de opere din Muzeul de artă din Budapesta. Au fost expuse 84 de pînze, lucrări de Rafael, Tiţian,

Hals, Velazquez, Bruegel, Greco, Goya, Reynolds, cîţiva Gauguin, o pînză de Monet şi un număr de 40 de desene. ■

Muzeul de arte frumoase din *Montreal* a organizat şi prezentat, mai întîi la Montreal, apoi la Québec şi Vancouver, o expoziţie cuprinzînd 250 dintre cele mai importante picturi ale lui Arthur Villeneuve, pictorul-bărbier din oraşul canadian Chicontimi. Villeneuve, actualmente în vîrstă de 62 de ani, s-a manifestat pe scena artistică în 1956, cînd s-a hotărît să-şi decoreze pereţii interiori şi exteriori ai casei sale din Chicontimi. În 1946, cu 10 ani înainte de a începe pictarea casei sale, Villeneuve mai făcuse încercări timide de a desena. Decorarea majorităţii pereţilor locuinţei

sale, a plafoanelor, a uşilor şi chiar a cîtorva ferestre i-a cerut lui Villeneuve aproximativ trei ani. Odată încheiat lucrul, el a deschis publicului ceea ce el numea «Musée de l'artiste». Iniţiativa sa a suscitat însă la început reacţii violente din partea publicului, artistul fiind considerat, de unii, înapoiat mintal, pînă ce Waddington Gallery i-a consacrat în 1961 o expoziţie care a înregistrat un autentic succes. ■

Expoziţia «Uniunea Sovietică: arte şi meserii în epoci trecute şi astăzi», cel mai cuprinzător ansamblu de obiecte ilustrînd tema, expus vreodată în America, a parcurs muzeele din această ţară în cursul anului 1972: Washington, Los Angeles, Minneapolis, St. Paul, Boston şi New York Metropolitan Museum of Art. Expoziţia a inclus aproximativ o mie de obiecte din cele 15 republici sovietice, de la piese străvechi la lucrări actuale, artă populară şi reuşite ale designului contemporan; ea a reprezentat punctul culminant al unui program de schimburi culturale pe o durată de 13 ani între U.R.S.S. şi S.U.A. (O expoziţie de bunuri de consum americane a fost trimisă în U.R.S.S., reciproc celei a artelor şi meseriilor sovietice.) Din expunere, remarcabile au fost considerate grupul de icoane din secolele XV–XVIII ca şi seria pieselor de artizanat, veşminte şi podoabe ce reflectă splendoarea vieţii curtene a vechii Rusii. Nu mai puţin apreciate au fost însă şi obiectele contemporane, socotite ca fiind o revelaţie şi impresionînd prin exploatarea materialului în vederea scopului utilitar. Un grup de 20 de experţi sovietici au însoţit expoziţia, al cărei catalog a stîrnit interesul pentru cunoaşterea bogată şi riguroasă a acestui domeniu. ■

MISCELLANEA

La *Centre d'Études Nucléaires* din *Grenoble* (C.E.A.), graţie cercetărilor conduse de Louis de Nodiallac, responsabil al proiectului «Nucleart», se precizează metode de prelungire a longevităţii operelor de artă. Nu este vorba de o restaurare a operelor de artă în sensul cunoscut al termenului, ci de menţinerea lor în starea în care se află. Tratamentul include supunerea lucrării (pictura sau sculptura), într-un mediu special, acţiunii de îmbibare cu un monomer lichid (metacrylat de metil sau amestec styren-polyester), după care, plasată într-o cameră ermetică din beton, ea este iradiată cu radiaţii Gamma, produse de o sursă de aproximativ 100 000 Curies de Cobalt 60. Monomerul se polimerizează şi, confundat cu materia obiectului, îl «imobilizează» faţă de timp, fără ca aparenţa să se modifice, modificări considerabile intervenind doar în greutate. O serie de alte efecte de consolidare a texturii profunde a materialelor pot fi obţinute prin aceste metode nucleare. Aplicarea lor cere însă o bună cunoaştere a istoriei artei, căci reactivitatea materialelor diferă, fiind dependentă de vechimea obiectelor tratate. De aceea, prudenţa, apelul la expert este necesar înainte de a le aplica vreuna dintre aceste metode. Pînă în momentul de faţă orice operă pictată cu apă, ou sau aurită este tratabilă. Metodele pentru picturile în ulei sînt în curs de a fi perfecţionate.
O serie de ţări — dintre care Franţa, în mod paradoxal, nu se numără încă printre cele dintîi — acordă interes cercetărilor întreprinse la Grenoble. În acest sens este solicitată responsabilitatea factorilor care protejează arta. ■

O serie de informaţii şi texte apărute în revistele occidentale semnalează o atenţie crescîndă acordată situaţiei femeii în artă, ce pare a fi, mai ales în S.U.A., o chestiune viu dezbătută. Din expunerea Dianei G. Cochrane privind «femeia în artă» (*American Artist*, decembrie 1972): «Din 1000 de expoziţii personale la Museum of Modern Art, în 43 de ani, cinci au fost ale femeilor. Din 129 de expoziţii personale la Whitney Museum of American Art, în 10 ani, opt au fost ale femeilor. Din 9 expoziţii personale la Guggenheim Museum, în cinci ani, niciuna nu a fost a unei femei».
După autoare, se poate vorbi în S.U.A. de o discriminare privind taxele impuse, femeia nefiind acceptată ca artist «profesionist». Autoarea schiţează un ghid al activităţilor diferitelor grupuri şi a felului cum sînt ele organizate în vederea îmbunătăţirii situaţiei femeii-artist, a diversificării posibilităţilor ce i se oferă în legătură cu muzeele şi instituţiile publice, cu galeriile, cu învăţămîntul, cu publicaţiile.
O listă a grupurilor «feministe» şi adresele lor însoţesc raportul Dianei Cochrane. ■

Se semnalează apariţia primului număr al lui «*Feminist Art Journal*», la redactarea căruia contribuie Pat Mainardi — artist din New York, Irène Moss — pictor şi Cindi Newser — critic de artă, revistă ce urmăreşte consolidarea statutului femeilor în artă. ■

Carnegie Institute din *Pittsburgh* a achiziţionat de la familia Sarah Mellon Scafie «O mie şi una de nopţi», desen cu foarfecele executat de Matisse în 1950, după ce nu mai lucra pictură de şevalet. ■

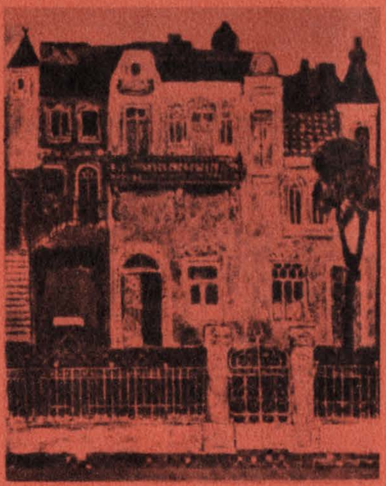
SIMEZE

TINERI ARTIŞTI BULGARI

BUCUREŞTI, DALLES, octombrie 1972

O reducţie a ediţiei din 1971 a *Expoziţiei naţionale a tineretului* de la Sofia, constituind un ansamblu unitar ca program de creaţie şi divers ca personalităţi, tehnici şi genuri artistice, a prezentat stadiul actual al dezvoltării şi manifestării tinerilor artişti bulgari. Participarea lor activă la viaţa artistică din ţara vecină şi prietenă se afirmă, deopotrivă, în centre de tradiţie ca Sofia, Plovdiv, Burgas şi în alte oraşe — ca Ruse, Plevna, Rozgrad etc., a căror pondere în mişcarea culturală a sporit în ultimul deceniu. Expoziţia a cuprins aproape o sută de lucrări (pictură, sculptură, gravură în diverse tehnici, piese de artă decorativă în lemn, metal, ceramică etc.) ale unui număr de 67 artişti. În cadrul genurilor artistice tradiţional constituite, expoziţia vădea interesul autorilor pentru restituirea în imagine plastică a ecourilor din viaţa socială, preocuparea pentru atitudinea etică şi patriotică în artă, pentru ilustrarea peisajului local, pentru valorificarea unor date din arta şi cultura populară. Se poate afirma că un asemenea program se bizuie, cu şanse de reuşită, pe prezenţa în imagine a figurii umane, nu numai în portretistică (de la reprezentarea modelului în poza de factură tradiţională a *Portretului unui medic* de B. Prahova, la portretul colectiv conceput pe o idee, ca în tabloul *La practică* de R. Ganceva), ci şi în desfăşurarea unei scene, uneori cu caracter ilustrativ, cu o savoare a expunerii. « Dezvoltarea actuală a culturii socialiste, materiale şi spirituale — declară în textul introductiv al catalogului Dora Boneva, secretar al atelierului „Artiştii tineri" al Uniunii artiştilor plastici bulgari — se reflectă pregnant în operele tinerilor noştri. Ei iubesc lumea care-i înconjoară, redau viaţa sub toate aspectele ei, dar ceea ce predomină este tinereţea şi procesul muncii ».

(În ilustraţie—RUMEANA GANCEVA: La practică, ulei; MARCO MONEV: Case la Ruse, ulei; IVAN NINOV: Portret de femeie, gravură în tehnică mixtă). H. H.



DOI PICTORI AMERICANI

BUCUREŞTI, BIBLIOTECA AMERICANĂ, octombrie 1972

Organizată sub auspiciile *Ambasadei S.U.A.* la Bucureşti, expoziţia Scholder şi Cannon a prezentat una din actualele tendinţe ale artei americane: « noua artă indiană » — ilustrînd implicit rezultatele pozitive obţinute de Institutul American de Artă Indiană, înfiinţat la Santa Fé în 1962, ca urmare a eficienţei acţiunii Universităţii din Tucson — Arizona, care a aplicat *Programul Rockefeller* privind valorificarea şi dezvoltarea tradiţiei culturilor amerindiene.
A-i desemna însă, pe Fritz Scholder (născut în 1937 la Breckenridge — Minnesota) şi pe T. C. Cannon (născut în 1946 la Lawton — Oklahoma) numai « drept „artişti indieni" înseamnă — afirmă Joshua C. Taylor, director al Colecţiei Naţionale de Artă, în cuvîntul introductiv al catalogului expoziţiei — a trece cu vederea un element dintre cele mai semnificative, căci ei aparţin universului artistic contemporan, fiind amîndoi conştienţi şi profund ancoraţi în contemporaneitate. . . Ei aparţin picturii care s-a afirmat în cea de a şaptea decadă a secolului nostru ca o reacţie împotriva concepţiei că arta ar fi închinată perfecţiunii şi contemplaţiei estetice, militînd pentru o artă cu efect efervescent asupra realităţii interioare şi înconjurătoare a societăţii urbane ».
În programul de creaţie al celor doi artişti, legaţi de altfel nu numai prin originea lor ci şi prin relaţii profesionale — Cannon a fost elevul lui Scholder la Institutul American de Artă Indiană — este înscrisă preocuparea pentru « uman » şi pentru « social », preocupare concretizată în imagini evocatoare, în factura cărora se topesc sintetic procedee derivate din expresionism şi procedee proprii pop-artei recente. Expoziţia a cuprins 29 picturi în ulei şi culori acrilice precum şi 15 gravuri — litografii, linogravuri şi xilogravuri. Cunoscuţi deopotrivă în America, în Europa sau Africa de Sud (Scholder este, de pildă, deţinătorul a peste 12 distincţii pe planul competiţiilor artistice), cei doi artişti, fără a fi afiliaţi vreunei anumite orientări estetice, sînt socotiţi, tocmai prin preocuparea lor pentru generalul-uman raportat contemporaneităţii, drept reprezentanţi de seamă pentru « noua artă indiană »

care, « născută dintr-o moştenire lirică şi hrănindu-se din pasiunile revoluţionare actuale,. . . promite să devină o importantă mişcare în arta americană » (Robert A. Erwing, curatorul Secţiei de Arte a Muzeului din New Mexico). (În ilustraţie – T. C. CANNON: Trei năluci, 1970; FRITZ SCHOLDER: Super şef, 1969). H.H.

TAPISERIE SLOVACĂ

BUCUREŞTI, DALLES, octombrie 1972

Interesul artiştilor slovaci pentru arta ţesutului se sprijină vădit pe o concepţie monumentală. Covoarele, gîndite în « format mare », nu doar ca dimensiuni ci şi în ceea ce priveşte viziunea formelor, răspund unui implicat proiect de retorică vizuală, caută efecte « de afiş », în felul acesta conectînd la vizualitatea contemporană muralismul tradiţional al tapiseriei. Lucrarea « *Jurnal de zi* », de Katarina Sujanova (în il. — jos), este un admirabil exemplu de adecvare a « esteticii afişului ». Puterea de şoc a imaginii e căutată şi în formule care decurg din pictura modernă, ca în compoziţia orfică a lui Ludovit Hanak « *Dansuri* », în desfăşurarea postcubistă a unei structuri — Milan Kubicek: « *Construcţia miraculoasă a unei libelule de apă cu motor cu benzină* »; chiar în lucrări ce descind din vechea tradiţie decorativă, ca « *Florile* » Eugeniei Lehotska (în il. — sus) sau « *Zmeul* » lui Karol Baron, artiştii cultivă elementele de puternic impact optic.

Vastele cîmpuri de culoare gravă, purtînd o simbolistică hieratică, semnate de Kren, ampla lucrare emblematică semnată de Jergusova-Vydarena «*Motiv cu vas vechi de flori*», ţin evident de o concepţie monumentalistă, precum şi tentativa de a construi « obiecte » ţesute, ca « *Pămînt* » de Maria Khmeliasova, mizînd pe valoarea constructivă a împletiturii de fibre fruste.

Interesant e faptul că artiştii slovaci vădesc o vie conştiinţă a calităţii sociale asumate de « imaginea » covorului. Fie în spiritul artei moderne, fie în spiritul naraţiunii popu-

lare, pornind de la sugestiile xilografiei naive sau ale ilustraţiilor miniate (de care aminteşte o lucrare de Janco Alexy), accentul epic e inclus. Lucrările maestrului Ludovit Fulla sînt tipice pentru această orientare, care prezidează şi ilustraţia de baladă a lui Ernest Zmetak, şi care determină încercarea de actualizare urbană a motivelor şi stilizării la Klimeak (« *Slovacia* »). A.A.

RETROSPECTIVA IOSIF COVA

BUCUREŞTI, ATENEUL ROMÂN, iulie-august 1972

Format în mediul artistic băimărean unde-şi începe activitatea de pictor şi desenator în 1930, Iosif Cova debutează în viaţa artistică cu prima expoziţie personală deschisă în 1933 la Timişoara (lucrări de pictură cu subiecte din viaţa muncitorilor şi desene pe teme antirăzboinice). Consacrîndu-se artei afişului, este cu consecvenţă prezent, deopotrivă, în viaţa socială şi în expoziţiile şi saloanele oficiale din perioada de după cel de-al doilea război mondial, ca şi la numeroase expoziţii româneşti deschise în străinătate, cu afişe culturale economice şi mai ales politice. Recenta retrospectivă a cuprins o selecţie de 40 de afişe, ilustrînd activitatea artistului în acest domeniu, în perioada 1945—1972.

« Consecvent şi pasionat — mărturiseşte Eugen Schileru în 1964, într-un text reprodus în catalogul retrospectivei — concentrat asupra redării figurii omului contemporan şi deschis totodată experienţelor menite să sporească expresivitatea imaginii, Iosif Cova se înscrie printre fruntaşii afişului din ţara noastră ». H.H.

GHEORGHE IONESCU

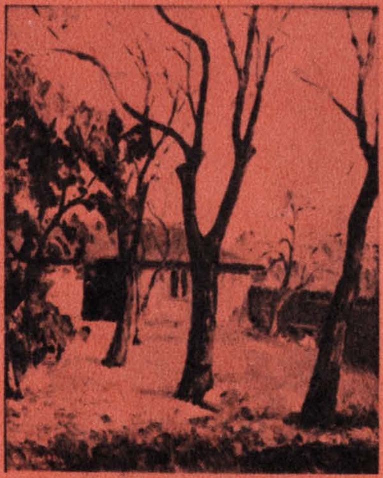
BUCUREŞTI, DALLES, septembrie 1972

Debutînd în viaţa artistică la Salonul oficial de primăvară din 1939, unde expune un portret realizat în gravură, şi deschizînd prima expoziţie personală de pictură în ulei şi guaşă în 1943, Gheorghe Ionescu desfăşoară o activitate rodnică de-a lungul a peste trei decenii.

Format în rigoarea şcolii lui Ressu, de unde, pe plan estetic, îşi clarifică şi-şi fundamentează o atitudine realistă în sensul reflectării în imaginea artistică a lumii vizuale, iar, în concordanţă cu aceasta, pe planul mijloacelor de expresie, promovează construcţia solidă a imaginii, Gheorghe Ionescu evoluează cu consecvenţă în cadrele unui program în care sugerarea volumului, prin raport armonios între culoare şi desen, realizează şi restituie o spaţialitate obiectivă dar încărcată de poezia confesiunii personale despre frumuseţea realului. Participă la numeroase expoziţii de stat, la expoziţii româneşti organizate la Budapesta, Praga, Bratislava, Berlin, Atena, Cairo, Alexandria, Helsinki, Ankara, Istanbul, Damasc, Sofia, Pekin, Ulan-Bator, Moscova, Leningrad şi deschide expoziţii personale la Bucureşti, Brăila, Tg. Mureş, Ploieşti, Craiova, Timişoara, Geneva, Memphis şi Dearban — S.U.A., retrospectiva sa bucureşteană din 1965 situîndu-l, ca aport personal, în familia pictorilor colorişti români.

« Gheorghe Ionescu este un colorist — afirmă Petru Comarnescu, în 1969. În picturile sale, culoarea cîntă sincer şi firesc. . . Desenator plin de fineţe şi siguranţă, artistul cultivă formele simplificate, dar vibrante în contururile şi expresia lor. . . Prin acea fuziune fericită între elementele compuse într-un cadru, peste care lumina şi spaţiul respiră adevărul şi viaţa, artistul îşi mărturiseşte crezul ».

Organizată cu prilejul împlinirii a 60 de ani, recenta expoziţie a reunit o selecţie de 140 picturi în ulei, tempera şi acuarelă, pasteluri, desene în tuş şi creion, realizate în ultimii trei-patru ani, ilustrînd convingător genurile tradiţionale abordate şi practicate de artist cu aceeaşi vigoare şi elan tineresc. Asocierea, pe simeză, a tuturor acestor lucrări, de la crochiu şi notaţie spontană la compoziţiile îndelung elaborate, a avut darul de a exprima convingător demersul artistului în diverse ipostaze de creaţie. (În ilustraţie — Petunii albe, ulei; Toamnă însorită, ulei; Prînzul la cîmp, ulei). H.H.



TINERI GRAFICIENI ȘI CERAMIȘTI
Septembrie

Ateneul Român. 18 graficieni și 15 ceramiști au expus 42 lucrări de grafică și 33 lucrări de ceramică.

SCULPTURĂ ÎN AER LIBER
Septembrie-octombrie

Parcul palatului Mogoșoaia. 32 de artiști au expus 46 lucrări de sculptură.

LEMN ȘI TAPISERIE
Septembrie

Sala Dalles. 13 sculptori și 18 decoratori au expus 70 de sculpturi și 20 de tapiserii.

IOSIF KRIJANOVSCHI
Septembrie-octombrie

Orizont. A patra expoziție personală. Pictură.

HENRI CATARGI
Septembrie-octombrie

Muzeul Simu. A noua expoziție personală. Pictură.

ALEXANDRU CIUCURENCU
Septembrie-octombrie

Muzeul Simu. A XXII-a expoziție personală. Pictură.

ION SĂLIȘTEANU
Septembrie-octombrie

Muzeul Simu. A doua expoziție personală. Pictură.

ION NICODIM
Septembrie-octombrie

Muzeul Simu. A patra expoziție personală. Pictură și grafică.

VIRGIL ALMĂȘANU
Septembrie-octombrie

Muzeul Simu. Prima expoziție personală. Pictură.

KARL HÜBNER
Octombrie

Sala Arta, Brașov. A noua expoziție personală. Pictură și grafică.

ILEANA BRATU
Octombrie

Galeriile de Artă din Cluj. A zecea expoziție personală. Grafică.

EUGEN TĂUTU
Septembrie-octombrie

Muzeul de istorie a farmaciei, Sibiu. A treia expoziție personală. Proiecte de decorație murală monumentală.

EXPOZIȚIE DE GRUP
Septembrie-octombrie

Casa Armatei din Sibiu. Au expus Siegelinde Bottesch, Simion Costea, Angela Delmondo, Constantin Ilea, Mircea Popa și Eugen Tăutu 18 lucrări de pictură și grafică.

SIKLÓDI TIBOR
Octombrie

Casa de Cultură Odorheiul Secuiesc. A doua expoziție personală. Pictură.

LIDIA CIOLAC
Noiembrie-decembrie

Galeriile de artă din Timișoara. A treia expoziție personală. Gravură pe metal.

DAN ERCEANU
Septembrie-octombrie

Apollo. Prima expoziție personală. Gravură și desen.

TAMÁS ANNA
Septembrie-octombrie

Apollo. A doua expoziție personală. Tapiserie.

DRAGOȘ GĂNESCU
Septembrie-octombrie

Apollo. A doua expoziție personală. Ceramică.

OLIMPIA TEBEICA POGORELȚ
Octombrie

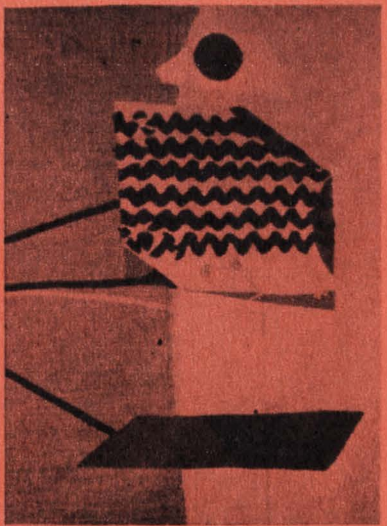
Sala de expoziții din Tîrgoviște. A noua expoziție personală. Pictură și grafică.

ILEANA RĂDULESCU
Octombrie

Simeza. A 11-a expoziție personală. Pictură.

ILEANA CODREANU
Octombrie

Simeza. A treia expoziție personală. Pictură.

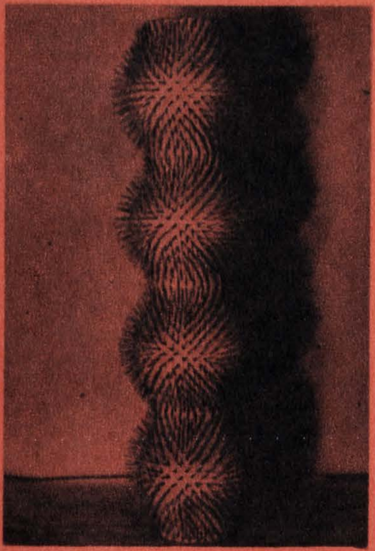


TEODOR DAN
Octombrie

Orizont. A treia expoziție personală. Tapiserie.

NICOLAE BUTNARIU
Septembrie

Aula Bibliotecii Centrale Universitare. Prima expoziție personală. Pictură.



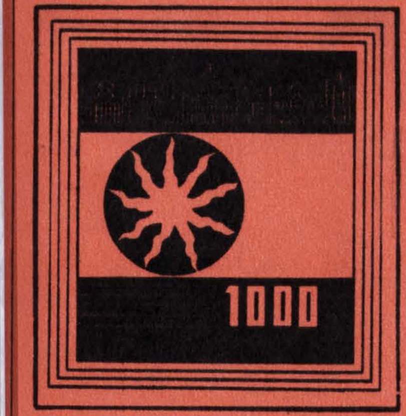
LADISLAU LATA Noiembrie

Galeriile de artă din Oradea. A doua expoziție personală. Obiecte, din ciclul « Formule plastice ».

DIMITRIE LOGHIN

Octombrie

Casa de cultură a sindicatelor din Suceava. A opta expoziție personală. Pictură și sculptură.



EXPOZIȚIE JUDEȚEANĂ DE ARTĂ PLASTICĂ

Octombrie-noiembrie

Satu Mare. Expoziție închinată sărbătoririi mileniului orașului. 24 artiști au expus 83 de lucrări de pictură, grafică, sculptură și artă decorativă.

DIET SAYLER

Octombrie-noiembrie

Tehnic Club, Pitești. A șasea expoziție personală. Grafică și cinetică ambientală.

ANA ILIUȚ Octombrie-noiembrie

Simeza. A patra expoziție personală. Grafică de șevalet și gravură.

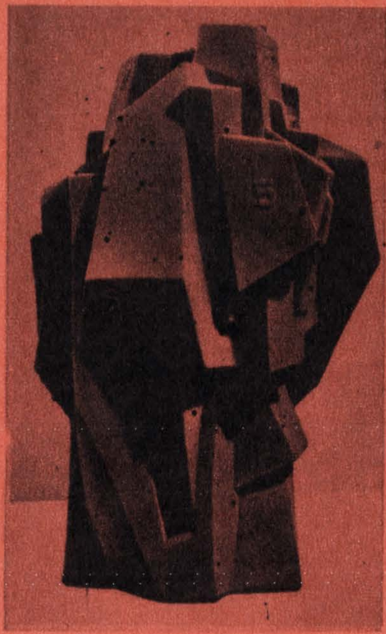
SILVAN IONESCU

Octombrie-noiembrie

Simeza. A treia expoziție personală. Caricatură.

ELIZA POPOVICI Noiembrie

Galateea. Prima expoziție personală. Pictură.



COSTEL BADEA

Octombrie-noiembrie

Galateea. A treia expoziție personală. Ceramică.

GHEORGHE ALDEA

Noiembrie

Simeza. Prima expoziție personală. Sculptură.

ALFRED MACALIK

Septembrie-octombrie

Galeriile de artă din Oradea. Expoziție personală de pictură.

MÁRTON ÁRPÁD Octombrie

Muzeul Orășenesc din Tg. Secuiesc. Expoziție personală de pictură.

EVA GYÖRFFY Octombrie

Sala Alfa, Arad. A doua expoziție personală. Pictură.

DESENE INEDITE ALE SCULPTORILOR ȘI GRAFICIENILOR Noiembrie

Apollo. 67 de artiști au expus 67 desene inedite.

MIMI ȘARAGA MAXY

Noiembrie

Orizont. A patra expoziție personală. Pictură și picto-obiecte.

AGENDA

În perioada 7—17 august 1972, pictorul Octavian Angheluță a participat la cursurile «*Summer School*», care au avut loc la Voss (Norvegia). La Oslo, artistul român a avut o întrevedere cu președinta *Comitetului Național Norvegian A.I.A.P.*, Yngvil Teigen. ■

În cadrul înțelegerii dintre *Uniunea Artiștilor Plastici* din țara noastră și *Uniunea Scriitorilor și Artiștilor* din Cuba, artiștii Ion Sălișteanu și Gheorghe Ivancenco au întreprins o călătorie de studii și documentare în Cuba, în perioada 15 august—15 septembrie. În itinerarul artiștilor români au fost înscrise Havana, Pinar del Rio, Vignoles, Playa Giron, Santa Clara, Camanguay, Santiago de Cuba și alte localități cu importante monumente de istorie, arhitectură și artă.
La încheierea vizitei, la sediul din Havana al *Uniunii Scriitorilor și Artiștilor* din Cuba — într-o sală în care erau expuse gravuri de Gheorghe Ivancenco — pictorul Ion Sălișteanu a conferențiat despre «Tradiția artelor plastice în România». Conferința a fost însoțită de diapozitive, cărți de artă și reviste. ■

Arhitectul polonez Ianusz Kochanowski a făcut o călătorie de studii și documentare în țara noastră, în perioada 16 septembrie—1 octombrie. Oaspetele a participat la o întrevedere oficială la sediul *U.A.P.* din București, a vizitat muzee și expoziții din capitală, noile cartiere de locuințe din Drumul Taberei și Balta Albă, iar în țară a vizitat Brașovul și împrejurimile pitorești ale orașului. ■

În cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din România și Polonia, pictorul Grigore Spirescu și sculptorul Eugen Gocan au întreprins o vizită de 15 zile în Polonia, în perioada 15—30 august. Artiștii români au participat la o întîlnire cu plasticieni polonezi, la sediul *Uniunii Artiștilor Plastici* din Varșovia, au vizitat monumente artistice, muzee și galerii din Varșovia și Gdansk. ■

Pictorii Vasile Varga și Alexandru Țipoia au întreprins, între 20 august și 10 septembrie, o călătorie de studii și documentare în R. D. G., în cadrul *înțelegerii de colaborare*. ■

Conform *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R. D. Germană, o delegație oficială de artiști plastici din R.D.G., formată din sculptorii Karl Rätsch, Dorothea Rätsch, Klaus Schwabe și pictorul Erich Gerlach, ne-a vizitat țara în perioada 18 august — 5 septembrie. Oaspeții s-au întîlnit cu artiști români și au vizitat cîteva importante obiective culturale și artistice din capitală. În țară au vizitat tabăra de sculptură de la Măgura, Muzeul de istorie al județului Buzău, litoralul Mării Negre și orașul Brașov. ■

La 29 septembrie criticul de artă Abdul Fatah Eid din Republica Arabă Egipt, invitat al *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*, a fost oaspetele *U.A.P.* Director al departamentului de expoziții din cadrul *Ministerului Culturii și Informațiilor* de la Cairo, Abdul Fatah Eid a făcut cu acest prilej o scurtă prezentare a evoluției artei egiptene în ultimii 80 de ani. ■

Artista decoratoare Georgeta Pațurcă a întreprins o călătorie de studii și documentare în Polonia, în perioada 10—25 septembrie, în cadrul *schimburilor de artiști prin reciprocitate*. În program a fost înscrisă vizitarea unor importante monumente, muzee și galerii de artă din Varșovia. ■

Cu prilejul deschiderii *Expoziției tinerilor artiști din Bulgaria* la București, în cursul lunii septembrie, graficienii Stoian Stoinov, comisar al expoziției, și Kiril Borisov Vodenicharov au fost oaspeți ai *Uniunii Artiștilor Plastici*. La 11 septembrie 1972, cei doi graficieni bulgari au participat la o întîlnire cu artiști români. ■

Invitat al *Institutului Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea*, domnul Ikuo Ikeda, director-adjunct al *Galeriei Kabunsha* din Tokyo, a fost, la 3 octombrie 1972, oaspetele *Uniunii Artiștilor Plastici*. Sculptorul Ovidiu Maitec, vicepreședinte al *U.A.P.*, și pictorul Ion Pacea, secretar al *U.A.P.*, au avut o convorbire cordială cu oaspetele japonez, care și-a manifestat interesul de a publica în Japonia o monografie despre pictura românească. ■

În cadrul *schimburilor culturale* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, între 12 septembrie și 1 octombrie 1972 ne-a vizitat țara o delegație a artiștilor polonezi din care au făcut parte pictorița Wanda Golkowska și graficianul Artur Starcewski. Oaspeții au avut întrevederi la sediul *U.A.P.*, au vizitat o serie de ateliere ale artiștilor bucureșteni, au vizitat Brașovul și au lucrat la casa de creație de la Bran. ■

Între 19 octombrie și 10 noiembrie 1972 ne-a vizitat țara, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din România și din U.R.S.S., o delegație a artiștilor plastici sovietici, din care au făcut parte Zoia Litvinova, din Minsk, Rașid Abdurashidov și Abdurahman Rahimov, din Dușambe. La 20 octombrie, delegația artiștilor sovietici a avut o întrevedere la sediul *U.A.P.* din București, la care au participat Virgil Almășanu, vicepreședinte al *U.A.P.*, Paul Vasilescu, secretar al *U.A.P.*, Traian Brădean, Lazăr Iacob și Mircea Grozdea. Oaspeții au vizitat atelierele unor artiști bucureșteni, expoziții, muzee și monumente din Capitală, iar în țară au întreprins o călătorie pe litoralul Mării Negre, la Brașov, Sibiu și la cîteva mînăstiri. ■

La 12 octombrie 1972, scriitorul argentinian Julio Carlos Diaz Usandivaras, redactor al emisiunilor culturale ale radioteleviziunii din Argentina, și doamna Usandivaras, întreprinzînd o călătorie în țara noastră, au fost oaspeții *Uniunii Artiștilor Plastici*, unde au participat la o întîlnire cu artiștii și criticii Ion Pacea, secretar al *U.A.P.*, Ion Sălișteanu, Amelia Pavel, Mircea Grozdea și Octavian Barbosa. Oaspeții și-au manifestat interesul pentru arta românească și dorința de a o populariza în Argentina. ■

ARTA CONTEMPORANĂ ȘI EDUCAȚIA

Nu știm dacă vreodată în istoria culturii se va mai fi vorbit cu atîta insistență, cu atîta febrilitate despre condiția artistului și rolul său în societate, despre atitudinile și răspunderile față de aceasta, despre impactul crescînd al operei asupra publicului. Orice revistă europeană de cultură, orice masă rotundă, orice întîlnire între personalități, nu mai vorbim de conferințe și congrese de specialitate, ridică în principal ori în subsidiar aceste întrebări de care atîrnă parcă o posibilă rezolvare a unor probleme contemporane acute. Din tot ce se petrece, din tot ce se agită, din tot ce se vorbește și se scrie, un lucru răsare cu evidență: multitudinea întrebărilor semnifică multitudinea nădejdilor legate, în general, în zilele noastre, de fenomenul artistic.

Domeniul artei, domeniu umanistic prin excelență, începe să reprezinte în contemporaneitate o zonă în care se păstrează valorile și se păzesc adevărurile, în care graba schimbărilor și exploziilor tehnice care zguduie secolul nostru nu se răsfrîng decît filtrat, atenuat.

Fără îndoială, arta se modifică și ea, în funcție de viața care-i hrănește rădăcinile și, cum bine știm, regăsim în arta tuturor epocilor istorice apuse concentrarea, sinteza lor, trădînd viața și problematica ei majoră în toate acele momente. Descifrăm astăzi în Homer, în catedrala gotică, în Leonardo da Vinci ori în Wagner, în orice artist mare al unei vremi, lumea pe care au strîns-o în receptacolul operei și au tradus-o în viziuni proprii. Arta, s-a spus, este un fel de rezumat al istoriei. Și ea va fi, credem, și rezumatul agitatei noastre istorii. Iar graba și nerăbdarea oamenilor de azi e poate dorința unei certitudini, e poate teama obscură că rezumatul acesta nu va mai putea fi făcut, că istoria noastră ar putea rămîne neconsemnată. Căci ce înseamnă frica ajunsă aproape endemică a Occidentului, de a vedea murind arta? « Moartea artei » e prea cunoscută ca expresie ca s-o mai explicităm. Simbolul pe care-l cuprinde e însă destul de grav, deoarece temerea de dispariție a instrumentului care consemnă, a imaginii care păstrează, ar putea însemna temerea de dispariția obiectului însuși de consemnat, adică a vieții. Firește, n-are rost să intrăm mai adînc în spaimele care agită o lume veche, dar e interesant tocmai din această pricină să înțelegem valorile vehiculate de arta contemporană care, departe de a pieri, își pregătește noi mijloace de expresie pe măsura unei lumi intrate într-o nouă fază de evoluție.

Arta modernă trăiește, e adevărat, schimbări foarte mari, perceptibile mai ales în plastică și muzică, de vreo cincizeci și mai bine de ani încoace. În literatură, încercările de modificare absolută a cuvîntului, de eliberare a lui totală din lanțurile raționale, nu au prea dăinuit. Experiențele suprarealiste și dadaiste în poezie au eșuat în linii mari, iar noul roman face tot felul de eforturi, nereceptate nu numai de publicul larg, dar nici de către specialiștii mai lucizi și mai puțin snobi. Poezia rămîne însă cu libertățile ei încă de mult cîștigate, cu versurile albe și libere, cu expresiile concentrate, eliptice și așa mai departe, vorbind despre modificări în sensuri normale de evoluție, mai intelectuale, mai abstracte.

În plastică, abandonarea de către unii artiști și chiar de către cei mai mari, a mijloacelor artei figurative propriu-zise (și printre ei putem număra pe Brâncuși, Moore și Arp, pe Picasso, Mondrian, Klee, Miró), duce la nedumeriri grave pe privitorul neavizat care se crede prada unei imposturi. În muzică, Webern, Stockhausen, Varese, Boulez, Penderecki, Xenakis și mulți alții ne confruntă cu moduri noi, îndrăznețe, cu ritmuri și armonii fără regularitățile clasice, descumpănind chiar pe melomanii care cred că evoluția mijloacelor de expresie sonoră n-a mers decît pînă la acei autori pe care ei îi iubesc și-i înțeleg fără prea mare efort. Greșesc toți acei care-și imaginează, în artă ca și în biologie, că formele se opresc și încetează de a mai evolua acolo unde se oprește înțelegerea lor. Evoluția formelor ca și a conținutului e eternă și nimic n-o poate împiedica. Și să ne gîndim că dinamica vieții moderne, cu ritmurile, vitezele, stress-urile ei sporite, ca și descoperirile științei și aplicarea lor, exercită presiuni enorme asupra intelectului și sensibilității omului de peste 50 de ani, modificînd treptat elementele vieții ca și imaginea artistică ce le reflectă. Toți factorii aceștia deplasează volumele, multiplică și suprapun conturirile, le interpretează geometric uneori, abolesc principiile clasice ale simetriei, le dau caractere simbolice, simplifică, stilizează.

Astfel receptarea pare tot mai dificilă și mai cu seamă pentru nespecialiști, care înțeleg foarte puțin direcțiile de dezvoltare a artei. Aceasta cere tot mai adînci eforturi intelectuale pentru pătrunderea ei, ca și știința contemporană de altfel, amîndouă abstractizîndu-se fără încetare. Dar o educație luminată, cum încercăm să realizăm în țara noastră astăzi, va reprezenta o bază pentru depășirea acestor dificultăți de pătrundere, pentru că îndreptarea spre științele pozitive, spre matematică în special, a tineretului, va determina cu timpul o formă de gîndire mai abstractă, ce va îngădui marelui public să descopere și în semnificanții abstracți ai imaginii artistice concrete, o viziune încărcată de frumusețe.

Gimnastica aceasta superioară a intelectului, care sperăm că va deveni în cîțiva ani un bun comun în țara noastră, va modifica și problema comunicării și pe aceea a accesibilității.

Accesibilitatea nu va mai însemna coborîrea nivelului de înțelegere către un public neavizat, ci familiarizarea posibilă a oricărui public cu cele mai diverse tipuri de comunicare, cu cei mai variați semnificanți.

Polisemia, ca valență pururea deschisă a limbajului tuturor artelor, va ajuta întotdeauna la acest proces de eficiență a « operei deschise ». De fapt, și educația permanentă și reciclajul nu s-au născut decît sub presiunea acestui secol fierbinte de descoperiri și prea rapide evoluții, dintr-o nevoie interioară de acomodare la dificultățile din ce în ce mai mari ale comunicării în lumea contemporană.

În realitate, însă, în ciuda dificultăților de comunicare, doar temporare, după părerea noastră, ne aflăm pe Terra într-un moment de sinteze și reevaluări, cînd artele suferă inserția în importantele, noile valori ale vieții colective care exprimă sensul dezvoltării spre viitor. Și în peisajul relațiilor dintre activitățile umane, prezența artei se înscrie masiv, corelată cu tot mai multe altele, dovadă a unei funcționalități sporite care leagă astfel esteticul mereu mai intim de social și de istoric.

Astăzi arta trebuie înțeleasă ca unul din mijloacele cele mai eficace pentru sporirea sociabilității, pentru o mai bună reprezentare, înțelegere și o mai rapidă asumare a ideii de « celălalt », pentru grăbirea evoluției. Prin educația estetică se poate stăvili o eventuală acțiune dezumanizatoare, alienatoare a tehnicii, fiindcă arta înglobează multe din cîștigurile revoluției tehnico-științifice la nivelul ei concret-senzorial, dar le înalță, le înnobilează, le strînge în universuri coerente, dîndu-le sens și făcînd posibilă, prin specificul cunoașterii artistice, distanțarea. Prin stabilirea acestui raport, trăitul devine, în forme superioare, obiect al contemplației, al receptării artistice și se supune astfel gîndirii superioare a contemplatorului, a receptorului, care-l integrează în cîmpul experienței sale globale. Credem că, în acest sens, cuvintele despre funcțiunea artei, spuse de Ernst Fischer, sînt bine cuprinzătoare: « Funcțiunea ei este totdeauna de a emoționa pe omul *total*, de a permite « eului » să se identifice cu viața altuia, să devină ceea ce nu este, dar ar putea totuși să fie ». (E. Fischer: *Necesitatea artei*, p. 23, ed. Meridiane, 1968).

Aceste cuvinte se referă însă sau izvorăsc dintr-o concepție a omului total, plenar, a omului perfectibil care stăpînește lumea și evoluează fără încetare, nefărîmițat, nepulverizat, netrimis în rîndul obiectelor oarecare pentru a deveni unul din ele, reificat.

Și arta care se raliază unei atari viziuni umanistice sau crește dintr-o astfel de viziune asupra lumii poate fi prețioasă în sens axiologic. Ea încorporează, în formele sale specifice, omul care se gîndește pe sine ca esență, ca ființă, și destinul său individual și social, prins mereu în alte relații cu universul. Ea construiește și învață, micro-universuri, lumi întregi, coerente, în care părțile se condiționează reciproc sub semnul întregului, al unităților stilistice, lumi centrate, asemenea macrocosmosului și a microcosmosului nostru, cosmicizate de spiritul nostru. De aceea vom regăsi întotdeauna, în opera de artă destinată de artist cu iubirea omului și primită de acesta cu încredere și admirație, vom regăsi universuri umane sensibile, afective, intelectuale, spirituale, inteligibile și comunicabile. Și în fond aceasta este funcția adînc educativă a artei.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

cultură
accesibilitate

Problema accesibilității artei a fost întotdeauna complicată. Ea a căpătat însă o dimensiune cu totul nouă în zilele noastre. Aceasta se explică prin doi factori : în primul rînd, numărul acelora care vor să participe la fenomenul artistic se dovedește a fi sporit într-o asemenea măsură, încît el a ajuns să atingă acum un nivel impresionant ; în al doilea rînd, este clar că arta de factură modernă apare mai abstractă, mai analitică sub raport psihologic și, uneori, ea se trădează a fi cu mult mai sofisticată decît orice altă modalitate de exprimare estetică tradițională.

Toate acestea fac ca, în cîmpul situat între sfera de bază în care se petrece actul de *elaborare* a operei de artă și sfera *contemplării* să se instaureze semnele inevitabile de întrebare pe care le descifrăm și le analizăm astăzi cu o deosebită stăruință.

Din păcate, tensiunile ce apar nu sînt atît de natură *stilistică*, cît de factură *comportamentală*. Am susținut în alte împrejurări că *antinomiile* sensibilității estetice duc în mod natural la configurarea unor proiecte stilistice deosebite. Acest lucru s-a petrecut întotdeauna. În acest sens, o sensibilitate de nuanță clasică bunăoară — întrucît nutrește predispoziții certe către ordine, raționalitate și pentru zonele de lumină ale lumii obiective, ea dovedindu-se, totodată, a fi reținută în fața actului de afirmare simbolică prea marcată — se va distinge net de o manifestare sensibilă de tip romantic. Asemenea distincții sînt normale. Ele fac desigur obiectul unei cercetări mereu împrospătate de esență *stilistică*.

Dar tensiunile cele mai ciudate apar la nivelul comportamentului uman. Aici se constituie lumea formelor expresive și tot aici se petrece și procesul modelării istorice a tiparelor perceptive. Drept urmare, atît studiul *formelor-structuri* milenare, cît și acela al *modificărilor* survenite în timp la nivelul acestor forme de bază vor reprezenta obiectul unei analize de tip *morfologic*.

Nu încape îndoială asupra faptului că starea în care se află la un moment dat comportamentul colectiv are o semnificație fundamentală. În fond însăși sfera civilizației se edifică într-un anumit înțeles pe temeiul comportamentului social. Un gen bine determinat de civilizație presupune deci, în chip indiscutabil, o formă specifică de manifestare comportamentală. Iar această observație devine cu atît mai evidentă, cu cît domeniul reacțiilor de comportament cuprinde atitudini și obișnuințe extrem de diverse. Ele se definesc începînd cu modul etic de a trăi pe plan colectiv și terminînd cu felul în care sînt absorbite și « înțelese » valorile estetice.

Devine explicită constatarea că, în epoca noastră, această zonă a vieții spontane capătă sensuri cu totul aparte. Această situație decurge din ceea ce am putea numi raportul invers proporțional ce se instituie între dinamica *lentă* a comportamentului și mișcarea *grăbită* a formelor și a proceselor obiective. Comportamentul s-a stratificat și s-a constituit în mod obișnuit cu o anumită încetineală motivată istoric. În această mișcare austeră și amplă, dar mereu consolidată în temeliile cele mai adînci ale ființei, a stat și puterea trăirii spontane a colectivităților omenești. Numai că, în trecut, mișcarea liniștită ce se poate ghici în cuprinsul zonelor de viață spontană ale umanității nu intra întotdeauna într-un conflict manifest și direct cu nesfîrșita curgere a lumii reale. Cu toate că, sincer vorbind, în actul de contemplare artistică, asemenea tensiuni au apărut totuși cu o regularitate uimitoare. Deosebirea, față de stările actuale de lucruri, rezidă doar în faptul că în trecut evoluția mult mai puțin grăbită a formelor culturii dădea răgazul cuvenit comportamentului uman să se îmbogățească odată cu scurgerea timpului în chip natural și corespunzător epocii trăite. Dar în tot acest timp formele artistice dăinuiau.

Astăzi mișcarea gîndirii artistice este deosebit de rapidă ; am putea spune că, adeseori, ea capătă un ritm atît de impetuos încît devine aproape de netolerat pentru unele minți pline de prudență și de înțelepciune. Explicația acestei situații e simplă. Artiștii își modifică în primul rînd comportamentul sub influența directă a civilizației tehnologice, a științei contemporane și a noii mitologii a universului privit ca un enigmatic organism al semnelor potențiale. Structura prin excelență sensibilă a ființei artistului face cu putință îndeplinirea acestui lucru. De aici decurge noul gest creator și nevoia lăuntrică de înnoire continuă a formelor artistice. O anumită grijă ascunsă de epigonism, o teamă stăruitoare și profund înrădăcinată în ființa estetică, contribuie direct la instaurarea unui asemenea spirit.

În aceste condiții, polarizările la nivelul înțelegerii pot să devină depline și tulburătoare. Și totuși, constatarea pe care am făcut-o mai

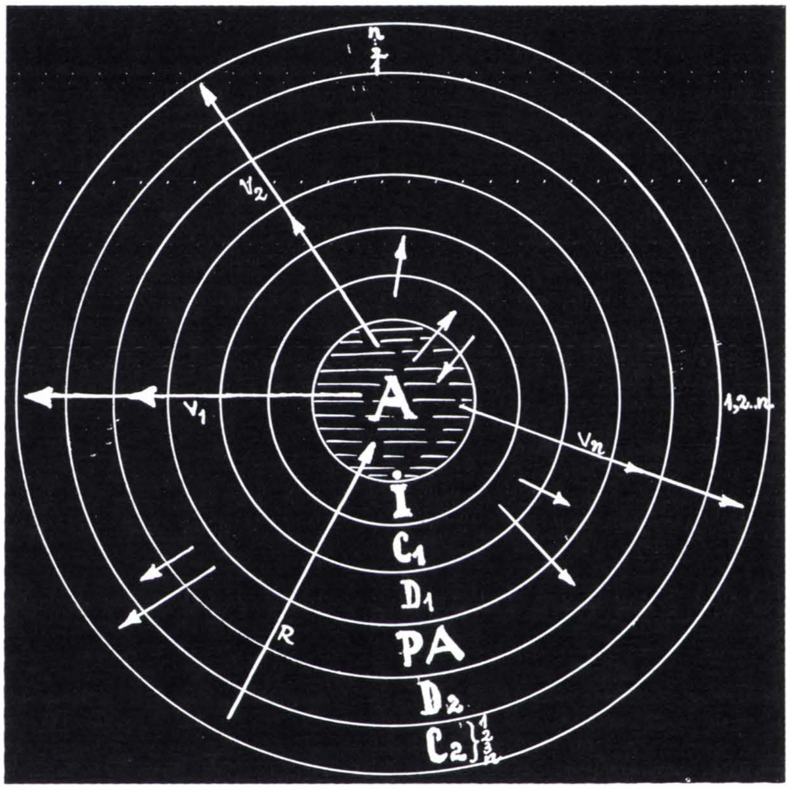
STRUCTURA ÎNȚELEGERII FENOMENULUI DE ARTĂ

înainte rămîne valabilă. Asimilarea operei noi de artă nu este o problemă a *clipei* ci a *istoriei*. Creația autentică nu poate fi epuizată spontan. O anumită perioadă de scurgere naturală a timpului este necesară pentru ca opera să-și poată dezvălui adevăratele ei structuri *noematice*. În astfel de împrejurări se ridică în mod legitim întrebarea: dacă opera este deschisă mereu către viitor, atît sub raportul *interpretării spirituale*, cît și sub acela al *trăirii ei în planul comportamentului colectiv*, cum se pune problema accesibilității sub semnul clipei prezente, așadar în perspectiva limitată a zilei de azi?
Răspunsul efectiv la această chestiune nu poate fi dat decît în momentul în care adoptăm o atitudine sistematică.

În virtutea unei atari viziuni, avem obligația teoretică de a suspenda de la început și de a îmbogăți teza distincției prea nete dintre *creație* și *receptare*. Am păstrat și noi această deosebire puțin prea simplă pentru o analiză metodică în prima parte a textului de față. Aceasta am făcut-o spre a nu încărca atunci inutil datele inițiale ale problemei. În realitate există trepte ale procesului de *elaborare* artistică, trepte ale actului de *difuzare* a fenomenului de artă și trepte diferențiate sub raport istoric și sistematic ale *contemplării* operei artistice. În mod suplimentar, avem datoria de a pune în evidență aici distincția dintre creația *artistică* propriu-zisă și manifestările estetice *para-artistice* sau *post-artistice*. Precizăm, cu acest prilej, că înțelegem prin ideea de *para-artă*, în primul rînd întregul univers al *obiectelor estetice* de factură *tehnică*. Potrivit definițiilor elaborate de Oskar Becker și Max Bense, aceste obiecte se caracterizează prin faptul că *necesitatea* lor interioară *acoperă integral* și fără contradicții *corealitatea* estetică. Aceasta înseamnă că, între substratul *real și funcțional* al lor și pretențiile manifeste de *înfățișare frumoasă* există o strictă *identitate*. Frumusețea nu transcende limita funcționalității și nu deschide nici un orizont către *non-necesitate* artistică. Dimpotrivă, arta constituie întotdeauna doar secundar o *posibilă* legare fericită a laturii *reale* și a *funcționalității* cu starea de *înfățișare* estetică; în esență, arta reprezintă însă o *deschidere* permanentă și conflictuală către nevoia de *incantație spirituală liberă* și chiar în direcția *non-necesității* expresiei. Iar non-necesitatea se dovedește a fi contradictorie în raport cu tot ce desemnează linia obișnuită a curgerii existentului.

Privind chestiunea în perspectivă *sistematică* vom observa că, dacă considerăm fenomenul de artă (A) — așa cum am procedat în schema alăturată — ca un focar de *iradiere*, între acest nucleu și sfera largă a *contemplării* de masă se situează alte zone concentrice, care îndeplinesc, la rîndul lor, diferite roluri bine precizate în cuprinsul mai general al *stării culturale* de ansamblu. În acest sens starea culturală se definește nu atît prin felul cum se absoarbe *direct* opera artistică, cît mai ales prin tăria elementelor de legătură stabilite între sferele întregului astfel constituit. Aceste elemente devin adevărate linii radiale de acțiune, reprezentate prin vectorii V_1, V_2 . . . V_n în cadrul sistemului cultural respectiv. Rezultă că starea *culturală* colectivă — ce nu trebuie confundată sub nici un motiv cu *valoarea creației artistice* propriu-zise — reprezintă un *climat* general. Un asemenea climat se alcătuiește în trepte succesive. Fenomenul de artă este supus mai întîi *interpretării*. Universul interpretărilor estetice (I) se află într-o sferă secundă față de focarul artistic de iradiere. Dar interpretarea se dezvoltă *împreună* cu actul de plăsmuire artistică. Aceasta se explică prin faptul că ambele forme de manifestare spirituală intră în regiunea mai cuprinzătoare a fenomenului de cultură. Drept urmare, subzistă un anumit raport de reciprocitate între creația de artă și interpretarea stilistică. Pe temeiul acestui dialog se realizează prima formă a *contemplării*. Acest act primar de receptare se petrece în zona contemplării profund modelate și «imediat înțelegătoare» (C_1). Consecința acestui proces de receptare avizată se întrevede în prima formă a *difuzării* (stratul D_1). Prelungirea în domeniul de activitate școlară a rezultatelor dialogului dintre interpretarea estetică și opera de artă devine un factor esențial al difuzării artistice în sfere sociale cu mult mai largi. În acest moment sînt puse bazele pentru elaborarea diverselor forme de para-artă (zona PA). Ajunși aici, putem afirma cu bună credință că de calitatea modurilor de a fi ale construcțiilor și instituțiilor para-artistice depinde în mare măsură climatul cultural și deci receptarea în masă a fenomenului artistic originar. Această observație decurge din faptul că obiectele para-artistice intră mai repede în cîmpul percepției curente și al comportamentului colectiv.

Din acest moment există toate condițiile pentru a se realiza în chip fericit cea de a doua formă a *difuzării* (zonă D_2). Apare evidentă constatarea că la acest nivel gestul estetic realizat la televiziune — sau la o casă de cultură de pildă — poate deveni autentic și avizat. Iar marele public intră în acest fel *indirect* în contact cu *spiritul inițial* al creației de artă (zona C_2). De aici, pe o cale inversă, marele public este în măsură de a înainta diferențiat, pentru a se întîlni cu aspecte de substanță ale formelor artistice originare. Desigur, *înclinațiile sensibile* persistînd, aprecierile și trăirile estetice vor rămîne prin definiție variate. Dar variația predispozițiilor sensibile nu înseamnă închidere spre fenomenul de artă ca atare. Implicit sofisticările și modele inutile sînt eliminate în această atmosferă de transformări și dialogări succesive.
Apare relevantă împrejurarea că, în acest context, *starea de conștiință estetică* este pregătită prin consfințirea în prealabil și în mod cel puțin provizoriu și parțial a *stării estetice naturale*.



Pentru a ușura analiza numim deci, cu ajutorul expresiei de *stare estetică naturală*, comportamentul estetic. Deducem din această relație că *starea de conștiință estetică* trebuie fundată întotdeauna pe o *stare estetică naturală* și deosebit de profundă. Instaurată pe calea participării spontane — sau inconștiente — la lume, *starea estetică naturală* nu este problematică și nu implică o trăire conflictuală. Ea constituie un *temei sensibil* pentru ființa individuală de o covîrșitoare însemnătate. Din cuprinsul ei pot să se nască adevăratele stări problematice. Dată fiind împrejurarea că starea estetică naturală se elaborează atît pe calea moștenirilor *ancestrale* sau *istorice apropiate*, cît și pe aceea a *trăirilor directe* sau *personale*, mecanismul permanentei ei *modelări* e simplu: în raport cu *mediul cultural*, comun, un anumit subiect, apt de a primi noi atribute estetice de comportament, se transformă efectiv, putînd deveni astfel substrat al unui act de problematizare estetică. În această clipă se instituie *starea de conștiință estetică*.
De aici se poate deduce cu ușurință că *mediul cultural* are o importanță deosebită în acțiunea de constituire a stărilor estetice naturale. Acestea se dezvoltă mai întîi, pentru ca ulterior asemenea stări, odată configurate, să permită, sub influența factorilor spirituali mai adînci, trecerea la adevăratele manifestări ale conștiinței estetice, autentic *reflectate*. Într-o astfel de situație, problema accesibilității artei devine în chip logic o chestiune a gradului de construcție a liniilor de legătură dintre *sferele înțelegerii* artistice și o problemă de bază a *calității* și a nivelului de *răspundere* socială a *difuzorilor* faptului cultural.

TITUS MOCANU

«OLANDEZUL LA EL ACASĂ ȘI ÎN LUME»

Organizată, în cadrul Acordului cultural dintre Republica Socialistă România și Regatul Olandei, de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Oficiul de expoziții din București și Inspectoratul patrimoniului național de opere din Haga, expoziția « Olandezul la el acasă și în lume » a cuprins 74 tablouri din secolul al XVII-lea. Organizarea acestei expoziții a fost posibilă prin colaborarea a 30 de instituții muzeale, colecții de stat și private din Olanda, printre care colecția Casei Regale, Muzeul regal de arte frumoase din Antwerpen, Fundația de Boer, Cabinetul Regal de opere de pictură Het Mauritshuis, Inspectoratul Patrimoniului Național de Opere de Artă, Muzeul Municipal din Haga, Muzeul Național, Muzeul Istoric din Amsterdam, Muzeul Municipal din Arnhem, Muzeul Municipal din Delft, Muzeul Național de Științe Naturale ș.a. Catalogul, cu un text introductiv de R.R. de Haas și documentate fișe muzeistice elaborate de M.L. Wurfbain, — autorii selecției — constituie un prețios instrument de lucru pentru cercetarea picturii olandeze în secolul al XVII-lea.

În spiritul programului expoziției — de a oferi un film al vieții reflectate — l-am rugat pe M.L. Wurfbain să expună situația interesului persistent față de contribuția « micilor maeștri » — martorii cei mai pertinenți ai caracterului social original al fenomenului picturii olandeze din sec. XVII. Avem plăcerea să publicăm textul trimis de dl. M.L. Wurfbain despre micii maeștri olandezi din secolul XVII.

Școala olandeză de pictură din secolul al XVII-lea abundă, mai mult decît oricare alta, în nume. Sute, poate mii, sînt numele pictorilor citate în dicționare și lexicoane, și doar o mică parte sînt astăzi cunoscute publicului larg. Dar n-a fost totdeauna așa: cine consultă inventarele[1] acelui timp, întîlnește aceleași nume. Contemporanii, și posteritatea imediată, își stimau pictorii, și nu rareori le cumpărau scump opera.

În secolul XVIII, numărul de pictori începe să scadă, din pricina ridicării cotei de valoare a cîtorva artiști, ceea ce se reflectă în colecțiile unor aristocrați englezi, francezi, germani și ruși, ca și în evidențele asupra artiștilor practicate în sec. XVIII de scriitorii despre artă olandezi și francezi, mai ales Arnold Houbraken [2]. Alt factor de selecție a fost însuși timpul: la distanță de o generație, după moartea artistului, e mai mare șansa de a fi uitat. Iată de ce, mulți meșteri respectabili își puneau nume noi. Un Govert Flink putea deveni un Rembrandt, un Willem de Heusch era poate botezat Nicolaes Berckem, un Willem van Aelst dobîndea un nou termen de viață ca Willem Kalf. În colecții intrau doar numele mari, la fel și în colecțiile publice sau semi-publice întemeiate în jurul lui 1800. Uneori dispăreau din scenă și maeștri de prim rang, cum a fost cazul lui Johannes Vermeer, sau Carel Fabritius, a căror calitate a fost redescoperită acum un veac de Thoré-Burger.

La redescoperirea « micilor maeștri » au colaborat mai mulți factori; dar, în treacăt fie spus, « mici maeștri » este doar un mod de a vorbi, căci, așa cum se vede în exemplele de mai sus, era uneori vorba de artiști majori. Mai întîi: apariția colecțiilor publice a înlesnit studiul operelor. Apoi: intervenția fotografiei a favorizat studiul comparatist, a dat posibilitatea lucrărilor cunoscute să circule iar publicațiile despre artă să fie ilustrate corespunzător. În al treilea rînd, mari publicații de largă circulație, ca Gazette des Beaux Arts, Oud-Holland (întemeiată

în Olanda în 1883, și încă prosperă), Burlington Magazine și alte periodice, au sporit considerabil nivelul cunoașterii artistice. În al patrulea rînd, arhive necunoscute au fost date în vileag — de către pionieri ca Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot, E.W. Moes, P. Haverkorn van Rijsewijk — care au încercat să stabilească relații între operă și numele redescoperite. Rezultatele acestor strădanii și-au găsit expresia în publicarea lor în dicționare cunoscute ca Thieme-Becker [3] și Wurzbach [4].
Spre 1940 au fost restabilite multe nume de artiști și oferite studiului în muzee și în depozite. În ultimul sfert de veac au sporit eforturile de recunoaștere și reevaluare a « noilor » vechi maeștri. Cîteva exemple de artiști de o considerabilă originalitate și merit, nemenționați în Wurzbach, dar al căror preț curent e foarte ridicat, sînt: Gerrit van Vucht, pictorul unor fermecătoare naturi moarte, pictorul de marine Saverij, pictorul de naturi moarte J. Baars, peisagistul Jan de Vos. Descoperirea lor se datorează unei noi generații de cercetători: Ingvar Bergström a redescoperit mulți pictori de naturi moarte [5]. Walter Bernt a publicat sistematic studii personale despre sute de artiști mai puțin cunoscuți, biografii, semnături și reproduceri după opera lor, în monumentala sa carte [6].
S-ar spune că litera B e fatidică la această generație de descoperitori, căci și Laurens Bol poate fi prețuit pentru descoperiri valoroase ca aceea a dinastiei Bosschaert [7] și, recent, pentru salvarea de la uitare a multor pictori de naturi moarte și peisagiști [8]. La această reevaluare a contribuit și faptul că opera maeștrilor celebri nemaifiind ușor de găsit pe piața artei, negustorii au fost siliți să facă investiții în opere cu semnături mai puțin cunoscute. Prețurile crescînde ale picturii au favorizat considerabil și ele acțiunile de descoperire.
Publicul însuși este interesat în aceasta. Picturile sînt mai atent studiate decît înainte, semnăturile sînt descifrate, din ce în ce mai mulți posesori de tablouri consultă portofoliile bine păstrate de fotografii ale Bibliotecii Olandeze de Referințe Artistice de la Haga.
Procesul acesta mi se pare a fi pozitiv. El scoate la lumină mulți autori de opere de o importanță secundară, impune figuri și nume noi și dă satisfacție publicului. Mulți dintre pictorii minori merită din plin osteneala reconsiderării; în expoziția « Olandezul la el acasă și în lume » pot fi văzuți, de pildă, Daniel Vosmaer, Jacob Vrel, Sijbrand van Beest, Jacob van Hasselt, Adam van Breen și Jacob Westerbaen.
În muzeele românești, mai ales la muzeul Brukenthal din Sibiu, multe lucrări ar putea fi reconsiderate. Mă gîndesc, de exemplu, la frumosul cuplu de peisaje semnate cu monogramele GDH, care poate fi cu siguranță atribuit lui Gillis Claesz d'Hondecoeter, în perioada lui tîrzie, cînd trăia la Amsterdam. Picturile acestea, ca multe altele, dovedesc că în cercurile artistice olandeze din sec. XVII meșteșugul era foarte prețuit, și chiar pictorii mai puțin celebri ajungeau să posede o îndemînare considerabilă.

M. L. WURFBAIN

---

[1] A. Bredius, Künstler-Inventäre: Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts. 8 vol. Haga, 1915–1922.
[2] A. Houbraken, De Groote Schouwburgh der nederlantsche konstachilders en schilderessen. 3 vol. Amsterdam, 1718–21; Haga, 1753.
[3] U. Thieme și F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildender Künsten, 37 vol. Leipzig, 1907–1950.
[4] A. von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon. 3 vol. Vienna-Leipzig, 1906–1911.
[5] I. Bergström, Dutch Still-life Painting. London, 1956.
[6] W. Bernt, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. 3 vol. Munsch, 1948; vol. 4 (suppl.), 1962.
[7] L.J. Bol, The Bosschaert Dynasty. Leigh-on-Sca, 1960.
[8] L.J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts: Name den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1969.

◀ *REMBRANDT: Saskia van Uijlanburg, ulei pe panel, 1633*

IACOB CUIJP: Copii într-un parc, ulei pe pînză, 1635.

CONCEPȚIILE ESTETICE ALE LUI LEIBNIZ ȘI KANT

Viziunile estetice au oscilat în secolele XVII și XVIII, în Europa, între raționalism și empirism. Dacă ne gîndim bine asupra acestui fapt, ajungem la concluzia că era normal să se întîmple așa. Spiritul artistic și cel științific din timpul Renașterii schițaseră în fond o asemenea orientare antinomică a inteligenței. La aceasta se adăuga nevoia de elucidare progresivă a realităților palpabile. Drept urmare, atît domeniul empiriei, cît și acela al examenului rațional, dovedindu-se în egală măsură întemeiate, pentru a ajuta noilor tentative umane de clarificare, își dobîndiseră drepturi sporite în orice formă de manifestare intelectuală.

Evident, secolul al XVIII-lea stă, în mod precumpănitor, sub semnul unei dominări a concepțiilor raționaliste. Iar noi vedem acum limpede faptul că mentalitatea culturală de la începutul acelui secol se afla sub influența inteligenței lui Leibniz, așa după cum filosofia din cea de a doua parte a secolului al XVII-lea stătuse sub înrîurirea gîndirii lui Spinoza. Dacă lucrurile se înfățișează, în linii mari, în acest fel, apare necesitatea de a ști care este rolul lui Leibniz în epocă și în domeniul esteticii.

Trecînd la analiza problemei din acest punct de vedere, constatăm, de la început, că autorul *Monadologiei* nu a elaborat o doctrină estetică în adevăratul înțeles al cuvîntului. Și totuși, o profundă viziune estetică este presupusă în mod ascuns în opera filosofică a marelui gînditor. Formulînd mai exact stările reale de lucruri, vom spune că însăși construcția operei filosofice devine o modalitate stranie de edificare artistică. La aceasta se adaugă felul în care o asemenea operă deschidea un orizont nou și de o neobișnuită eleganță estetică cu privire la lume.

Aceste două însușiri ale doctrinei explică de ce creația lui Leibniz a exercitat o influență mult mai mare în domeniul meditației estetice, decît în acela al teoriei cunoașterii. Într-adevăr, Leibniz ne propune o imagine artistică despre întregul existenței. Potrivit acestei imagini, o armonie adîncă și originară stăpînește realul și îl iluminează. Starea de armonie inițială decurge dintr-un act al ordonărilor fundamentale. Un atare act a făcut să se instaureze o « armonie prestabilită » sau premergătoare entităților individuale [1]. Și astfel, entitățile singulare sau monadele, deși nu au ferestre [2], pentru a comunica direct între ele, consună în totalitatea lor sau reacționează în mod simultan, în virtutea unui uimitor « acord », în baza legilor de structură comune care le-au fost prescrise [3]. Elementul de construcție al întregului univers al armoniilor existențiale este *monada*. Acest factor ce guvernează înlăuntrul realului joacă rolul unei *entelechii*. Monada — privită, în înțeles aristotelic, ca o entelechie — reprezintă o *substanță simplă*. Ea se înfățișează în calitate de principiu dinamic, fiind deci un centru viu de putere în lume, capabil de acțiune. În acest sens Joachim Vennebusch are dreptate atunci cînd susține că Leibniz a pătruns în esența lui mai adîncă spiritul pitagoreic, în măsura în care a căutat să privească în substratul intim al realului prin optica matematicii [4]. Dar monadele lui Leibniz nu sînt idei, ca într-o viziune autentic pitagoreică, ci entități dinamice sau forțe creatoare și eficace. Aceste substanțe originare și simple sînt ordonate, în credința lui Leibniz, în așa fel, încît universul monadelor constituie un cosmos clădit în trepte [5]. Nimic nu este eterogen în acest univers. O profundă *înrudire* de structură domnește peste lumea entelechiilor, ceea ce face ca, pornind din acest punct, gîndirea lui Leibniz să se dovedească a fi uimitor de modernă. Din starea funciară de înrudire a monadelor decurge capacitatea fiecărei substanțe simple de a oglindi în sine întregul univers. Iar în ansamblul acestui proces de oglindiri succesive, actul de « percepție » interioară, exercitat de fiecare monadă în parte, face ca lumea să pară însuflețită și să pulseze la nesfîrșit. Alături de atributul « percepției », fiecare monadă se caracterizează și prin aptitudinea ei de a se afla într-o situație continuă de « apetiție » [6].

Și astfel, monada se dovedește a fi, în egală măsură, *acțiune* și stare de *suferință* [7].

Pe temeiul acestei viziuni ontologice, primordiale, referitoare la însușirile de bază ale monadelor, se edifică, în accepția lui Leibniz, și deosebirile ce apar la nivelul cunoașterii omenești. Procesul de cunoaștere se desfășoară în funcție de existența ideilor clare și distincte, dar și în raport cu prezența acelora obscure și confuze [8]. Alături de *idei* stă lumea stăruitoare dar mai puțin conturată a *imaginilor* sensibile. Este interesant însă să remarcăm împrejurarea că, în vederile lui Leibniz, subzistă o relație complicată între *idee* și *imagine*. Astfel, unei imagini sensibile clare poate să-i corespundă o idee confuză și invers [9]. Ceea ce, în credința autorului *Monadologiei*, conduce nemijlocit la stabilirea unei noi distincții între idei *reale* și idei *fantastice* sau *himerice* [10]. În perspectiva unei asemenea disocieri, își găsesc adevărata legitimare și unele figuri stilistice, cum ar fi *sinecdoca*, *metonimia*, *metafora* și chiar *ironia* [11]. Astfel, în concepția strict estetică, de această dată, a lui Leibniz, se deschid două orizonturi distincte: unul este acela al *adevărului*, celălalt se trădează a fi orizontul *frumosului*. Ascultînd parcă de o lege secretă a întemeierii lumii monadelor, frumosul implică atît acțiune, cît și suferință. Dar, în virtutea opiniei, exprimată de Leibniz în cuprinsul *Monadologiei*, *acțiunea* se sprijină pe senzații distincte, în vreme ce *suferința* sau pasivitatea rezultă din percepții confuze și nedeslușite [12].

În consecință, universul frumosului se clădește pe acest temei antinomic.

Numai într-un asemenea mod, frumosul poate fi considerat ca o treaptă spre adevăr, sau ca un substitut efectiv al acestuia din urmă. Acesta se petrece în condițiile în care frumosul este dat, în chip exclusiv, la nivelul reprezentării senzoriale.

Astfel, Leibniz repune în discuție o veche temă platoniciană, căreia îi dă însă o interpretare cu totul aparte. Prin urmare, așa cum remarcă, pe bună dreptate, Windelband, Leibniz va considera că *adevărul* semnifică lumea plenitudinii cunoașterii raționale, în vreme ce *frumosul* desemnează universul plenitudinii reprezentării sensibile [13]. Platon sacrificase cea de a doua lume în interesul suprem al cunoașterii raționale. Leibniz va pleda pentru îndreptățirea la *existență* și pentru aspectul *plenar* al ambelor orizonturi ale ființei. Și nu trebuie să uităm împrejurarea că, fiind o treaptă către adevăr, frumosul devenea, într-un anumit sens, o condiție a însuși actului de cunoaștere integrală. Nu este vorba deci, în opinia lui Leibniz, nici de « disprețul față de fantezie » [14] propriu gîndirii lui Bacon și Locke și nici de empirismul direct, al simțului comun, specific pentru concepțiile lui Addison și Hutcheson. Pe de altă parte, viziunea estetică a lui Leibniz nu se apropie nici de orientarea antiraționalistă a lui Edmund Burke, formulată de pe poziții afective. În spiritul acestuia, totalitatea proceselor estetice se reduce la domeniul pasional, ceea ce nu corespundea cu intențiile mai profunde, de factură raționalistă, ale lui Leibniz.

într-o anumită privință, teza estetică a lui Leibniz se apropie mai mult de gîndirea lui Hobbes și de aceea a lui Hume. Pentru Hobbes, frumosul era o problemă a fanteziei asociată cu virtuțile discernămîntului intelectual, în timp ce Hume aprecia că ordinea obiectivă putea fi transformată într-o ordine subiectivă de natură senzitiv-umană [15].

În orice caz, este interesant să notăm că tema lui Leibniz despre o atare disociere între adevăr și frumos a intrat în concepția lui Alexander Baumgarten. Acesta publică în 1750 *Estetica* sa, folosind pentru prima oară noțiunea de *aistesis* [16] pentru domeniul frumosului.

În acest context spiritual se dezvoltă pătrunzătoarea gîndire estetică a lui Kant.

Este limpede că doctrina referitoare la valoarea de frumos se elaborează în opera lui Kant în trei etape importante [17].

Pe linia continuității cu epoca în care genialul creator al filosofiei critice este influențat încă de Locke [18], în momentul apariției *Criticii rațiunii pure*, Kant mai credea în ideea că estetica este o problemă simplă a regulilor *gustului empiric*.

Și totuși, în același an, într-o scrisoare cunoscută adresată lui Reinhold [19], Kant încearcă pentru prima oară să fundeze sfera esteticului în zona mai generală a principiilor *apriorice*. Aceasta însemna deci năzuința de a legitima esteticul — așa cum autorul *Criticilor* procedase în cazul cunoașterii — într-o regiune de stăruitoare universalitate a ființei și nu în planul prea relativ al gustului particular. Evident, principiile apriorice ale conștiinței nu sînt chiar atît de ideale, pe cît apar la prima vedere. Ele își au totuși fundamentul într-o experiență umană *totalizatoare*[20], chiar dacă sînt dictate, în ultimă analiză, de o anumită constituție generică a ființei. Privind chestiunea din acest punct de vedere, rezultă clar faptul că, într-un anumit sens, apriorismul kantian a precedat apariția conceptului structural de *tipar* din psihologia configuraționistă și nașterea ideii de *arhetip* din doctrina lui Jung.

Date fiind implicațiile ulterioare ale teoriei kantiene în această privință, cu atît mai mult trebuie să luăm în considerare, cu atenție, felul cum se elaborează concepția, pe tărîm estetic, în cuprinsul lucrării *Critica puterii de judecată*.

Tema universalității judecății de gust estetice își află originea tot în cunoscuta sinteză kantiană dintre nucleul gîndirii lui Locke și esența doctrinei raționaliste a lui Leibniz. Așadar, potrivit vederilor lui Locke, experiența sensibilă ne oferă *conținutul* cunoașterii. Dimpotrivă, în virtutea credinței lui Leibniz, activitatea rațională ne procură *forma* de bază a faptului de cunoaștere.

În plan estetic starea de universalitate a judecății estetice este dată așadar de actul colaborării armonice dintre rațiune și percepție. Rațiunea intră în acest dialog înarmată cu structurile ei generice și supraveghează astfel datele percepției estetice. Așa se explică faptul că, în vederile lui Kant, dacă nutrim în estetică, ca și în domeniul practic, un interes, fondul conștiinței noastre intervine în permanență în proces, pentru a guverna acest interes și spre a face astfel încît să nu fim orientați și călăuziți [21] doar de el.

Pe temeiul acestei lucide observații rezultă că, în convingerile lui Kant, adevărata formă a frumuseții este aceea ideală sau *liberă* și nu aspectul *aderent* sau *funcțional* al stării de frumos. Dar o asemenea modalitate pură a frumosului se caracterizează printr-o însușire neîndoielnică: el place prin simplă apreciere [22]. Ceea ce reprezintă de fapt un fel de contradicție în gîndirea lui Kant deoarece autorul *Criticilor* suspendă aici acțiunea oricărui concept al intelectului, spre a lăsa liberă doar calea atitudinii *dezinteresate* [23]. Apare acum limpede că numai aceasta este în măsură să decreteze. Și totuși puterea judecății estetice se măsoară prin capacitatea ei « de a se ridica la dimensiuni asemănătoare cu acelea ale rațiunii » [24]. Acest proces de ridicare se definește însă în trepte. Primul nivel este acela al *gustului*. Bizuindu-se pe *intelect* « ca putere a conceptelor » [25], gustul poate fi pretins oricărei ființe umane, din el izvorînd deci starea potențială de *consimțămînt* universal. Dimpotrivă, la un al doilea nivel, *sentimentul* cere o întemeiere în cîmpul *imaginației*. Iar aceasta din urmă este fundată, la rîndu-i, pe *rațiune* « ca putere a ideilor » [26]. Rezultă că sentimentul autentic al artei nu poate să se manifeste oricînd și oriunde, întrucît el cere o anumită disponibilitate subiectivă [27].

Observăm deci că, în domeniul esteticului, Kant echilibrează la nivelul sentimentului de valoare și al imaginației cea mai mare parte a abstractismului său intelectual din cîmpul teoriei cunoașterii. Și totuși considerațiile sale rămîn cîteodată prea controlate deși sînt geniale în austeritatea lor.

El nu ajunge de pildă pînă la abilitarea pe prim plan a stării de *iubire* așa cum va face puțin mai tîrziu Goethe. Acesta va demonstra, potrivit spiritului său organicist, că nemărginitul și limitatul se pot asocia într-o cuprinzătoare sinteză inițiatoare de frumusețe. E interesant de relevat că tema iubirii va căpăta mult mai tîrziu, la Scheler, o importanță deosebită, în fundamentarea unei axiologii considerată drept reflexia unei lumi privită ca *Ordo Amoris*.

Și astfel, pe parcursul întregului efort kantian de a se ajunge la o fundare a stării de *autonomie* în sfera esteticii, dezvăluim existența unor mari realizări, dar și prezența unor inevitabile contradicții. Tinzînd la întemeierea apriorică a esteticului, Kant va descoperi abia în « generalitatea subiectivă » a judecății de gust — așa cum remarcă pe bună dreptate Gadamer — « îndrituirea convingătoare pe care puterea de judecată estetică e în măsură să o susțină în fața pretențiilor intelectului și ale moralei »[28]. Aceasta înseamnă că « frumosul nu poate fi indicat ca însușire cognoscibilă a unui obiect, întrucît el se mărturisește prin date subiective » [29]. Decurge de aici constatarea că « întărirea sentimentului vieții în corespondența armonică dintre puterea de reprezentare și intelect reprezintă o înviorare a întregului ființei noastre spirituale, iar jocul lor liber (jocul dintre puterea de reprezentarea și intelect — n. ns.) constituie ceea ce noi trăim în fața frumosului atît în viață cît și în artă » [30].

Deși subiectivă în esența ei mai adîncă — așa cum observă Gadamer [31] — soluția lui Kant ilustrează strădauința convingătoare și impresionantă a creatorului doctrinei critice *de a se acorda un statut autonom* și temeinic lumii esteticului.

TITUS MOCANU

---

[1] cf. Leibniz, G.W., *Lehr-Saetze über die Monadologie*, Frankfurt und Leipzig, 1720, *Des Herrn von Leibniz Vertheidigung, seines systematis « harmoniae praestabilitae » wider den Herrn Bayle*, p. 59 și pp. 65—67; 72—73.
[2] cf. Leibniz, G.W., *Monadologie*, ed. cit. § 7.
[3] cf. *idem* §§ 54—60.
[4] cf. Vennebusch, J., *Gottfried Wilhelm Leibniz*, Godesberg, 1966, p. 13.
[5] v. Leibniz, G.W., *op. cit.*, § 57.
[6] « apetition » în textul original.
[7] cf. Leibniz, G.W. *op. cit.* § 50.
[8] cf. Leibniz, G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris Flammarion, f.a. pp. 206—212.
[9] Cf. *idem*, pp. 211—213. Notăm că, în cadrul dialogului, cel care susține deosebirea netă dintre idei și imagini este Theophil. Pe de altă parte și Philateth o subînțelege tacit.
[10] cf. *ibidem*, pp. 213—216.
[11] cf. *ibidem*, p. 210.
[12] cf. Leibniz, G.W. *Lehr-Saetze über die Monadologie*, ed. cit. § 50. V. și *Über das Licht der Natur*, în *Monadologie*, ed. cit., § 2—16.
[13] cf. Windelband, W., *Einleitung in die Philosophie*, Tübingen, 1914, p. 362.
[14] cf. Gilbert și Kuhn, *A History of Esthetics*, New York, 1953, cap. VII.
[15] cf. Gilbert și Kuhn — *op. cit.*, cap. VIII.
[16] *aistesis* însemnînd, conform etimologiei grecești, *senzorialitate*, și deci *estetica* devenind astfel doctrina *senzorialității*
[17] cf. Gilbert și Kuhn, *op. cit.* cap. XI.
[18] V. Lucrarea lui Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, în *Sämtliche Werke*, Bd. I, Leipzig, 1921, pp. 9—67.
[19] Scrisoare citată de Gilbert și Kuhn, în *op. cit.*, cap. XI.
[20] Experiența *totalizatoare* nu este desigur identică cu *experiența localizată* și particulară. În acest sens, de pildă, *formele pure ale intuiției*, care sînt spațiul și timpul, se exercită ele însele în așa fel încît *constituie* o parte imanentă din experiența umană totalizatoare.
[21] Ceea ce pentru Gilbert și Kuhn înseamnă pe bună dreptate unitatea kantiană estetică între interes și dezinteresare. Cf. *op. cit.*, cap. XI.
[22] Cf. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, în *Sämtliche Werke*, Bd. VI 1921, p. 132.
[23] cf. *idem*, p. 132.
[24] *Ibidem*, p. 135.
[25] *Ibidem*, p. 130.
[26] *Ibidem*, p. 130.
[27] cf. *ibidem*, p. 130.
[28] Gadamer, H.G., *Zür Einführung*, în lucrarea lui Heidegger H., *Der Ursprung des Kunst-Werkes*, Stuttgart, 1960, p. 110.
[29] *idem*, p. 110.
[30] *ibidem*, p. 110.
[31] *ibidem*, pp. 110—112.

TRADIȚIE: FORME, TEHNICI

ÎMPLETITURI

Umile materiale însoțind omul din zorile umanității pînă azi, cu mult adică de dincolo de marginile istoriei, înlesnindu-i bucuria primelor creații pentru care nu avea nevoie de mijlocirea nici unei unelte. Asupra lor s-au mișcat mîinile goale, unice și supreme unelte, învățînd complexitatea infinită a mișcărilor articulate, producînd primordiala textură a paravanului de vînt și a rogojinii, arhetipuri ale tuturor țesăturilor de pînă azi, modelînd imperfectele sfere ale coșurilor după formele golite ale cucurbitaceelor uscate, arhetipuri ale tuturor recipientelor de azi. Fragile și pieritoare, arse și putrezite de milioane de ori în ciclurile catastrofice pentru ele ale anotimpurilor din toate perioadele geologice ale vîrstei pămîntului, și din toate perioadele antropologice ale evoluției omului, au supraviețuit pînă azi, demonstrînd prin existența lor în toate colțurile lumii, începuturile unor mari arte ale omenirii : arhitectura, țesutul, ceramica. Să mai amintim doar că n-au lipsit nici la începuturile muzicii instrumentale, tronsoanele cilindrice ale tulpinilor de soc sau trestie îngăduindu-i omului să scoată primele sunete neasemănătoare cu cele ale coardelor sale vocale.

Din imensa istorie a originilor n-a rămas însă nimic cu excepția unor firave urme arheologice de tipul amprentelor în lut, totul pierind cu ușurință, trăind necurmat de atunci și pînă în zilele noastre numai prin nesfîrșita repetare a acelorași gesturi ale omului perpetuînd tehnici străvechi, mereu reînnoite odată cu renașterea ritmică a vegetației.

În marele spațiu românesc carpato-dunărean s-au perpetuat o parte din aceste gesturi în împrejurări desfășurate în ambianța unei anumite izolări istorico-geografice. Din neolitic, trecînd prin toate epocile de mai tîrziu, au rămas pe pămîntul românesc mărturiile construcțiilor de nuiele împletite, una dintre ele, cea de la Ariușd, din sud-vestul Transilvaniei, constituind pînă azi prototipul cel

mai bine reconstituibil, ilustrînd nu numai persistența tehnicii și a materialelor de construcții, ci și a planului zis cu prispă parțială, plan ce se regăsește în vechea arhitectură țărănească a tuturor provinciilor românești. Construcțiile de nuiele împletite, la case, la biserici, la acareturile cele mai diverse, de plan rectangular, elipsoidal sau circular, reprezentînd stratul de cea mai veche tradiție în domeniul arhitecturii noastre populare, acoperea pînă la jumătatea secolului al XX-lea două vaste zone ale teritoriului românesc, una sub forma unui inel înconjurînd pe afară arcul carpatic, din Bucovina și Moldova, prin Dobrogea, Muntenia și Oltenia, pînă în Banat și Crișana, alta sub forma unei arii rotunde în interiorul arcului carpatic, ocupînd adică centrul podișului Transilvaniei.

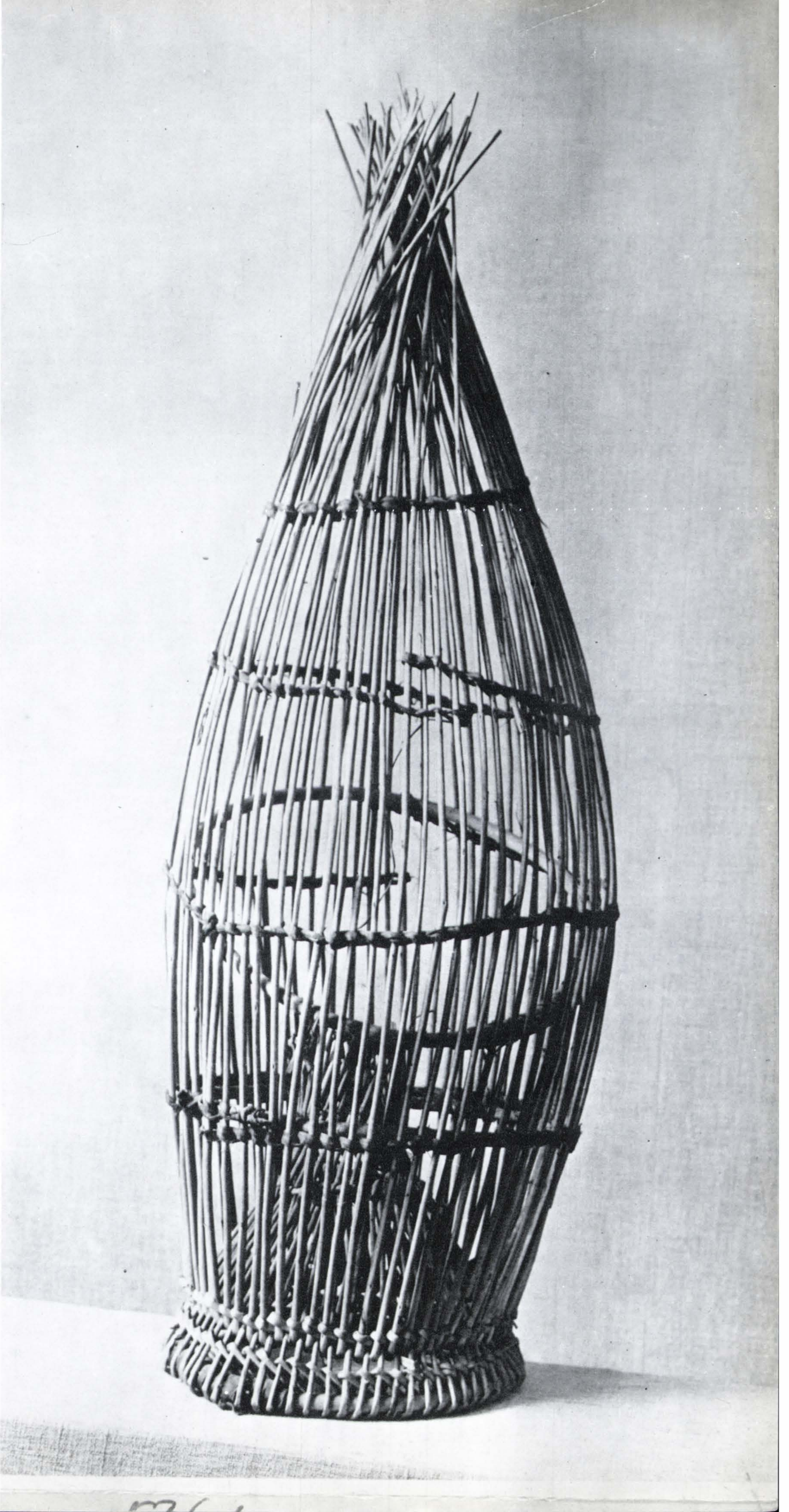
Într-o primă epocă, pereții de nuiele împletite se fixau pe furci de stejar înfipte în sol, în timp ce către vremurile noastre stîlpii portanți verticali se fixează în rama tălpilor de lemn.

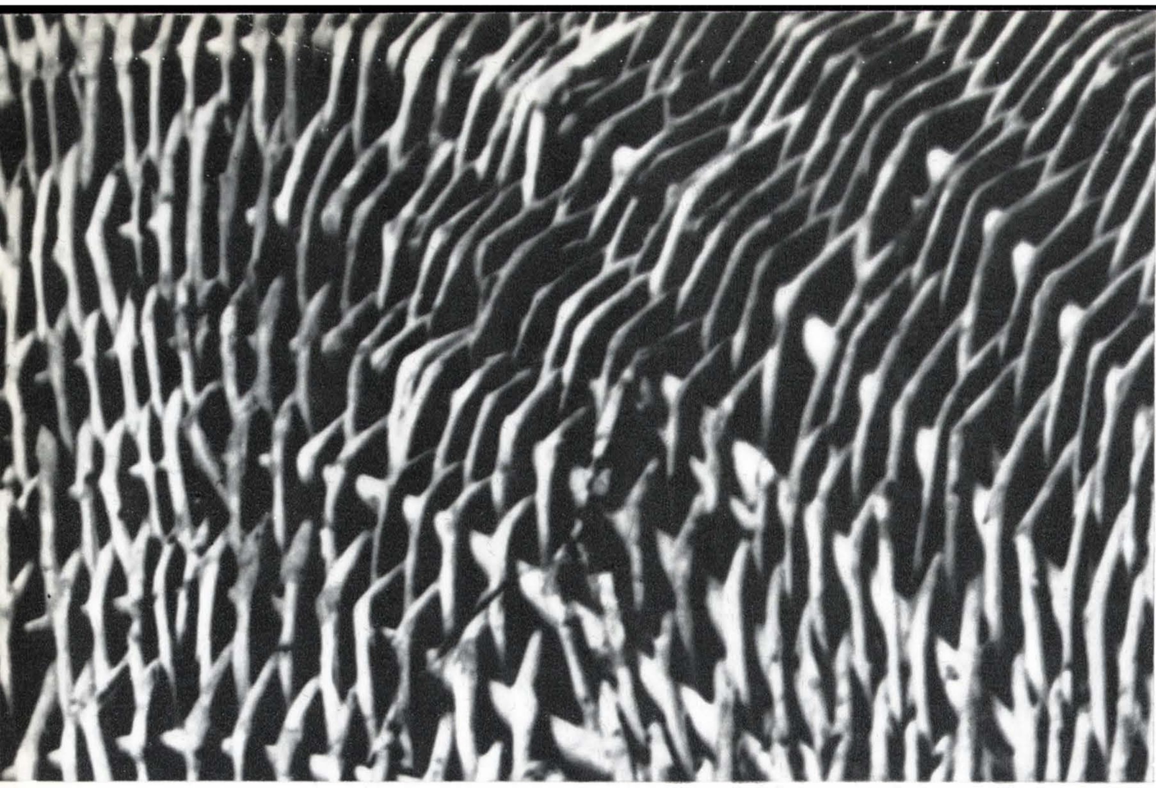
Textura împletiturii este foarte variată ca materiale, de la nuiele subțiri rotunde la cele « crăpate » în două, și de la cele de mici dimensiuni, pînă la ramurile groase de 5—6 cm în diametru. În anume zone ale Moldovei, locul nuielelor orizontale este luat de așa-numiții « vălătuci » de forma unor funii groase făcute din paie de secară amestecate cu pămînt muiat, vălătuci care se « țes » printre nuielele verticale.

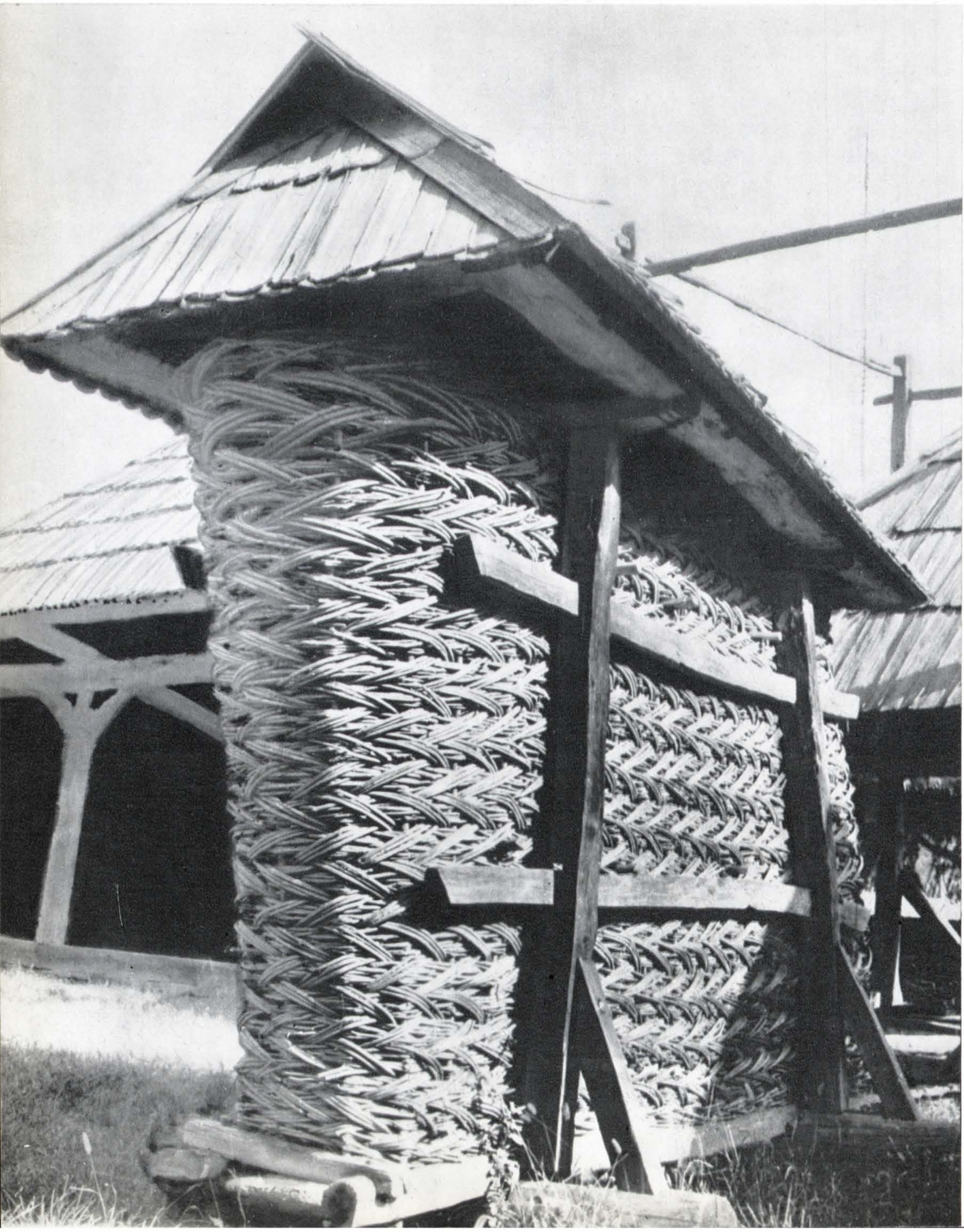
Din nuiele împletite se construiau și casele rotunde înregistrate încă de noi în Moldova acum 20 de ani, exemplare de cea mai mare importanță din punctul de vedere al antropologiei culturale, întrucît asemenea construcții circulare de locuit dar de piatră, se mai întîlnesc doar în zona Mediteranei occidentale, în Apulia și Sardinia, Spania și Portugalia, iar în sud-estul Europei doar la Aromânii din Rodopi, din Pind și din Albania, ale căror « călive » hemisferice de nuiele sînt de o mare frumusețe plastică.

Asemenea pereților caselor, dar cu o preocupare a efectelor estetice mult mai marcată, se împletesc și gardurile. Este surprinzătoare și neștiută varietatea acestor simple garduri de nuiele, lemnul cărora este împletit în fel și chip, alcătuind ritmuri complexe ce generează, în lumina soarelui, neașteptate jocuri de lumini și umbre. Unele din aceste garduri, ca cele din țara Hațegului și Pădurenii Hunedoarei, sau cele din ținuturile răzășești ale Hușilor și Vasluiului, formează enorme palisade, înalte de cîte trei metri, înconjurînd gospodăria ca pe o adevărată cetățuie, cu țepile parilor ascuțiți străpungînd acoperișul de paie și spini, totul fiind gîndit ca o incintă.

În curtea astfel apărată se înalță pe stîlpi de patru-cinci metri pătulele de porumb cu pereții tot din nuiele. Gama hambarelor destinate păstrării cerealelor este foarte mare, adoptînd cele mai variate forme, de la cele sferice, la cele tronconice, și de la cele paralelipipedice la cele cilindrice, cu observația că muchiile sînt inevitabil rotunjite, formele căpătînd o dinamică și o fluiditate proprii acestui material ușor și flexibil,







Uriașe recipiente de cîte 3 și 4 metri lățime, lungi de cîte 6 metri și înalte de 2 sau 3 metri, aceste forme repetă pe cele ale coșurilor mai mici destinate și ele inițial păstrării și transportului boabelor de cereale și care în epocile îndepărtate ale omenirii au constituit suportul lipiturilor de pămînt care prin întîmplarea incendiilor au dat naștere ceramicii, așa cum dovedesc nu numai fragmentele de lut ars purtînd amprenta împletiturilor de nuiele, ci și decorul unora din vasele de pămînt amintind aceeași origine. Rămînînd în domeniul arhitecturii populare, un alt element notabil este acoperișul, volum de mare pondere în alcătuirea imaginii casei țărănești românești. Pentru toate regiunile de munte, de deal și de cîmpie, amintirea acoperișurilor de paie, în principal, de trestie și de papură în secundar, pentru zonele de baltă, este generală în țara noastră. Să observăm că și în zonele de munte, cu lemn din abundență și cu o arhitectură în Blockbau, adică de trunchiuri de copac rotunde sau cioplite, cum ar fi de pildă Munții Apuseni, acoperișul se făcea exclusiv din paie de secară. Acoperișurile caselor din crîngurile moțești apar ca uriașe căciuli, de cîte trei ori mai înalte decît pereții, înnegrite de trecerea vremii și înverzite de mușchiul crescut dinspre streșinile foarte largi. Forma acestor case cu acoperișuri înalte în patru ape s-a păstrat deasemeni din neolitic, dovadă stînd acele modele miniaturale de case ce vor fi fost și urne funerare, dezgropate de arheologi. Acoperișurile moldovenești de paie au o altă structură, snopii fiind așezați în trepte rămase vizibile mai ales în colțurile caselor, formînd o succesiune regulată de patru serii de cîte douăzeci de volume geometrice cu muchiile îndulcite și cu suprafețele curbe.

O categorie introducînd un anume exotism prin formă și culoare o constituie învelitorile de trestie, întîlnite în multe zone de baltă și mlaștină ale țării noastre, din părțile podișului central moldovenesc și al stepei Jijiei, pînă în marile bălți ale Dunării muntenești și oltenești și ale văilor ascunse cum ar fi Mostiștea, și pînă în ținuturile văii Erului din Crișana, dar prezente cu maximă pondere în Dobrogea. Acoperișurile de trestie aurie, formînd o pătură groasă de perfectă regularitate obținută prin baterea cu uriași « piepteni » de lemn, ei înșiși adevărate obiecte sculpturale, alcătuiesc volume de un mare farmec, uneori ciudate ca cele ale ghețăriilor conice din preajma Măcinului.

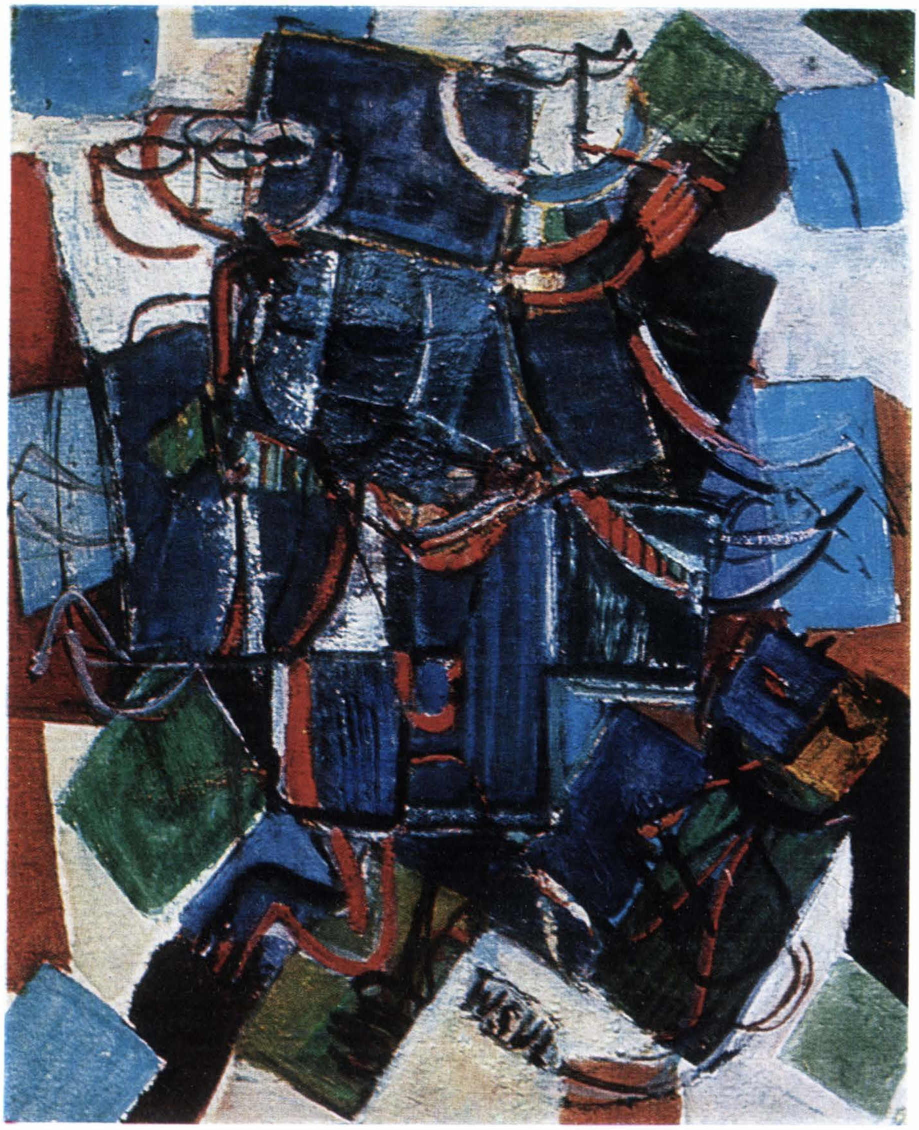
Dincolo de aceste obiecte mari ale arhitecturii, a căror enumerare completă nu poate fi făcută aici, diversitatea formelor și a funcțiilor asumate de volumele construite din materialele de care vorbim este foarte mare, iar o clasificare a lor încă nu s-a încercat la noi. Destul să amintim că în aproape toate domeniile artei populare și în categoriile etnografice ale ocupațiilor și meseriilor, utilizarea nuielelor, paielor, a foilor de porumb, a scoarței, este de foarte largă răspîndire, iar cunoașterea surprinzătoarelor efecte formale obținute cu ajutorul lor poate că ar putea sugera noi direcții de dezvoltare și de rezolvări tehnice artiștilor plastici. Ne

gîndim că unul din ei, Ilie Pavel, a realizat o expresivă formă pornind tocmai de la nuiele împletite, « sfera » lui de la interesanta și incitatoarea la gîndire expoziție de la *Amfora*, din august 1972, putînd constitui un fertil punct de pornire. Trebuie să mărturisesc că însăși ideea prezentării acestor materiale mi-a fost întărită, dacă nu sugerată, tocmai de vederea obiectului lui Ilie Pavel la *Amfora*.
Formele cele mai apropiate de sferoidul pavelian le întîlnim folosite de pescari, ca unelte cu însușiri estetice excepționale, complexitatea volumetrică a unora putînd rivaliza cu creațiile matematice ale artei ordinatoarelor. Tot felul de « coșuri » și « lese » și de « garduri », unele din acestea din urmă de foarte mari dimensiuni, populează și azi chiar și bălțile apropiate de Bucureștii noștri, de pildă în preajma Comanei.
Nu depărtate ca formă sînt și stupii ziși primitivi folosiți în apicultură, unii din ei fiind construcții din nuiele împletite și avînd tendința de a se apropia de con, alții fiind făcuți din funii de paie, sau de foi de porumb, forma lor tinzînd spre jumătate de elipsă în secțiune.
În variatele îndeletniciri ale ramurilor diverse ale agriculturii, nuielele sînt prezente ca materie primă esențială în confecționarea a tot felul de unelte și dispozitive. Să amintim grapa de mărăcini, « coșul » paralelipipedic deschis pentru bătut porumbul, « gratia » din lojnițele de afumat prune, « lingurile » înalte pentru tescuit strugurii.
Vînătoarea și culesul din natură, străvechi ocupații ale omenirii, practicate încă în zonele muntoase ale țării noastre, cunosc și ele tot felul de coșulețe lucrate din coajă de copac, de mesteacăn sau de nuc, pentru strîns fructele mici de păduri; unul din ele, aflat azi în Muzeul Satului și adus de noi acum două decenii din nordul Gorjului, este fără îndoială unul din cele mai frumoase exemplare, intenția artistică a anonimului creator fiind limpede exprimată în portretul de față, viguros trasat prin linie zgîriată, pe una din laturile micului recipient. În pungi de coajă de brad se strînge rășina de către culegătorii « rășinari », după cum din nuiele vînătorii își fac și « vîrzobii » cu care pot păși pe zăpada înaltă și afînată fără să se afunde. O gamă întreagă de curse din nuiele pentru animale mici, ca și seria furcilor de tors făcute din ramuri de brad cu rămurele îndoite simetric și alcătuind o uimitoare construcție dintr-o bucată, se întîlnesc în casele anumitor zone de pădure montană. Înainte vreme și recipientele pentru praf de pușcă, folosite de vînătorii avînd tipuri vechi de puști, erau făcute tot din coajă de copac, lustruită de întrebuințare și de trecerea vremii pînă a arăta la fel cu pielea, atît de netede, lucioase și dense deveneau.
Pînă și în domeniul transportului nuielele împletite nu lipsesc, căruțele ca și harabalele mari pentru pleavă fiind construite în acest mod în diferite regiuni ale țării, enormele concavități deschise către cer ca arhaice antene călătorind pe cîmpii din Dobrogea pînă în Crișana. Iar unele punți înguste aruncate peste apa pîraielor de munte, în ținuturile Albei, ale Caraș-Severinului sau ale Bacăului au marginile lucrate ca niște balustrade din nuiele împletite.
Categoriile împletiturilor de papură, de paie și de foi de porumb acoperă suprafețele de pămînt bătut ale caselor din sudul țării, unele din aceste primordiale țesături, lucrate la războaie verticale, fiind ornamentate cu alesături geometrice. Marile dreptunghiuri galbene-aurii, sau roz-maronii, reflectă luminile amiezelor toropite, stropite cu apă mențin multă vreme răcoarea jilăvelii, înfundă zgomotele pașilor, creînd în totul o ambianță de pace și liniște cu vagi ecouri ale unui orient estompat.
Interiorul arhaic românesc mai cunoaște prezența împletiturilor, de astă dată de nuiele, în domeniul mobilierului: platformele paturilor erau făcute cîteodată din mari lese împletite, prefigurînd prin elasticitate moderne somiere plate; hambare-lăzi așezate pe prispele caselor aveau rame de lemn de fag dar pereții erau din nuiele împletite; leagănele pentru copii, agățate de grindă, dar putînd fi purtate și pe spate, în Banat și Oltenia, erau făcute, și mai sînt și azi, din prea frumoasă țesătură de nuiele despicate de alun; lingurile se țineau în așa-numitele « lingurare », făcute de asemenea din nuiele subțiri împletite; aluatul de pîine se punea în niște ciudate forme de pîine împletite din funii groase de paie, obicei păstrat pînă azi în vestul țării. Forme curioase prin perfecțiunea linsă a suprafeței, părînd a fi lucrate cu mare măiestrie la strung, atîrnă în ungherele de lîngă vatră, folosind drept sărărițe, sau cănițe de băut apă, sau drept mari căldări, sau ca un fel de pompe alungite trăgînd țuica din butie: sînt faimoasele tiugi sau tărtăcuțe, golite de semințe, rămase doar cu coaja subțire și rigidă, afumată și înroșită de vreme, lustruită de întrebuințare, uneori împodobite cu un decor simplu, geometric, incizat și colorat ca un tatuaj.
O categorie a cărei operație de clasificare poate ocupa singură o carte, este cea a coșurilor, de toate mărimile, de la cele enorme folosite la căratul peștilor la cherhanale și la culesul strugurilor în vii și pînă la cele minuscule pentru smeură sau afine, de toate formele, de la papornițele lunguiețe la coșurile rotunde de dus mîncarea la cîmp și la coșurile înalte purtate pe spate pentru greutăți, de toate felurile de material, din nuiele rotunde de alun, răchită, de nuiele crăpate sau despicate, de foi de porumb, de paie, din papură, din lemn lat de alun tras la cuțitoaie, subțire ca o foaie de hîrtie etc.
Împletiturile nu lipsesc nici din portul popular, pălăriile de paie făcînd specificul uneia sau alteia din zonele etnografice. Se cunosc mici « clopuri » oșenești și maramureșene, din pai fin împletit și împodobite cu panglici și mărgele; mai puțin știute sînt pălăriile înalte de 30 de centimetri, de formă cilindrică exactă, înguste ca în părțile Șimleului Silvaniei sau ceva mai late, ca în Dăbulenii Romanaților. În centrul podișului Transilvaniei pe Tîrnave, pe Mureș și pe Someș se poartă de către femei uriașe pălării de paie cu boruri rotate, utile mai ales la muncile cîmpului pe timp de vară.
În anumite ceremonii agrare ce au loc mai ales cu prilejul strîngerii recoltei, din primele paie cu spice de grîu secerate se fac, aproape în toate regiunile țării, cununi frumos împletite pe care le poartă fetele, sau « buzdugane » purtate de flăcăi, la care se pun și spice de grîu sau secară. Cu același prilej este obiceiul de a se face și așa-numita « barbă a popii », din cele mai lungi și mai frumoase paie, formînd dreptunghiuri, triunghiuri sau trapeze împletite foarte mărunt și regulat, cu spicele lăsate să atîrne. Această împletitură ornamentală se păstrează în casă, pe perete, pînă la semănatul din primăvara viitoare. În aceste obiceiuri și ceremonii rămîn înglobate și străvechi practici magice legate de cultul fertilității, pentru a asigura recolte bogate, practici asigurînd continuitatea resurselor de viață culese an de an pe aceleași pămînturi.
Tot din paie sau din subțiri trestioare se fac și niște extravagante construcții spațiale, geometrice, atîrnînd de plafonul încăperilor destinate a fi ținute curate, pentru musafiri, ca un fel de lămpi sau abajururi, fără nici un rost practic sau a cărei semnificație magică s-a pierdut complet, numite de aceea absurd: palatul muștelor. Aceste « palate » apar și mai enigmatice dacă vom aminti uriașa lor extensiune în spațiu, din Scandinavia pînă în zona Mării Negre, și marea lor vechime, asemenea exemplare găsindu-se păstrate încă din vremea vikingilor.
Strania constelație a împletiturilor și a materialelor ușoare și umile a supraviețuit tuturor vicisitudinilor vremurilor, afirmîndu-și o existență istorică impresionantă, dăinuind pînă azi într-o multitudine de forme grație funcțiilor lor specifice pe care a urmat cu statornicie să le îndeplinească în universul lumii rurale. Permanentizarea lor în spațiul românesc demonstrează încă odată, printr-un argument nefolosit încă, continuitatea unui popor legat de pămîntul său de două mii de ani, numai așa putîndu-se explica păstrarea și transmiterea din generație în generație a unor obiecte supuse unei repezi pieiri, dar renăscînd de fiecare dată, în ritmul anual al vegetației. Sugestivele rezolvări plastice a unei infinite variații pe teme date mărturisesc nemărginita putere a imaginației creatoare reunind materia, forma și funcția în obiecte integrabile viziunii artistice moderne. Ca și alte domenii ale artei populare, împletiturile țărănești românești pot constitui o bază fecundă a unei viitoare direcții de artă decorativă modernă.

PAUL PETRESCU

În ilustrație:

1. *Gard de nuiele împletit cu acoperiș de paie, centrul Transilvaniei (pag. 16)*
2. *Vîrșe de pește, Moldova (pag. 17)*
3. *Coș de pește, detaliu, Moldova (pag. 18 sus)*
4. *Coșar împletit, Maramureș (pag. 18 jos)*



WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU

În Wanda Sachelarie Vladimirescu identificăm cel mai exploziv temperament expresionist al generației de mijloc și unul dintre rarii noștri artiști de viziune.
Încă de la lucrarea de diplomă (1939) — o dramatică *Pietà*, cu vagi ecouri petrașchiene — eleva lui Steriadi anunța o vocație de excepție pentru culoare, un cult al materiei fastuoase și o năvalnică energie interioară direcționată spre transfigurarea lirică a lumii. Expozițiile personale (1947, 1965, 1969) — între care se intercalează, uneori, spații de meditație și tăcere — jalonează etape. Prima manifestare personală, cea din ianuarie 1947 — apreciată drept un eveniment care a « înviorat orizontul artistic în pragul anului » — o consacră. Tonurile fove, contorsionările și forța sintetică a liniei, propensiunea către un fantast-grotesc, deformarea datelor realului — dau tuturor certitudinea că se află în fața unei sensibilități orientate expresionist, pentru care pictura nu-i altceva decît mijlocul de a-și împlini o nevoie de expresie.
Expoziția din anul 1969 are semnificația unei borne la hotarul dintre două faze. În prima etapă, tendințele expresioniste se manifestă mai cu seamă ca « pathos » al culorii. Viziunile sînt fantast-carnavalești, tema preferată fiind lumea ca spectacol (Circ, Saltimbanci, Marionete, Spectatori — desemnînd chiar titluri de lucrări). Etapa conturată de expoziția însăși adăuga expresionismului anterior, de tensiuni cromatice, exaltarea texturii grafice ce imprima un dinamism de vîrtej dionisiac suprafeței. Tabloul devine « locul unor evenimente energetice care condiționează o nouă spațialitate » (Molinari), cîmpul unor forțe cromatice și ritmice în desfășurare. Din asemenea compoziții frenetice se încheagă ciclurile dedicate « Păsărilor » și « Dansului » (dacă vroim cu tot dinadinsul să « distingem » un « motiv », pentru că, acum, figurativismul fracturat al începuturilor a fost

S-a născut în 1916 la Constanța. Din 1938 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări, în țară și peste hotare, cu pictură de șevalet, grafică, pictură pe sticlă. În 1940 i se acordă premiul « A. Simu », în 1945 premiul « Municipiului București », iar în 1966 și 1970 premiul U.A.P. pentru pictură. Împreună cu un colectiv a realizat în 1970 și 1971 vitralii pentru stațiuni de pe litoral.

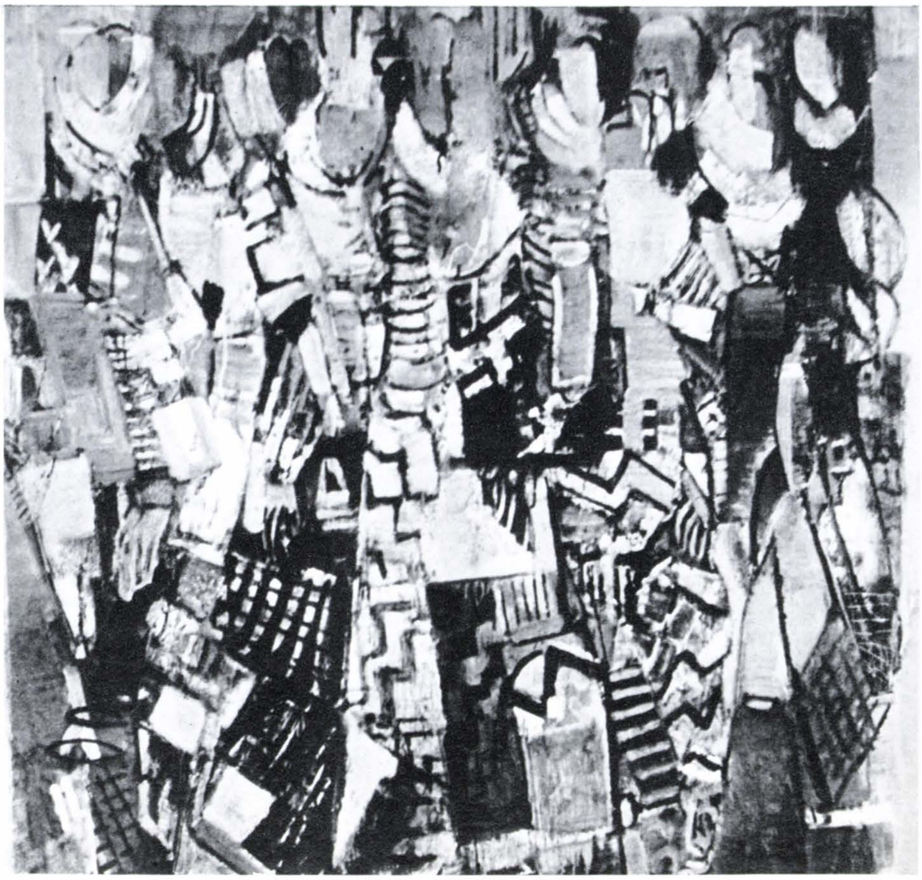
înlocuit de ritmuri grafice ce tind la autonomizarea suprafeței pictate).

Născută sub zodia morfologică a gemelor, pictura de factură constructivistă a Wandei Sachelarie Vladimirescu este interesată nu atît de configurația stabilă a formei, cît de destinul ei dinamic, de traseul dislocărilor ei continue. Disecate, structurile sale dinamice se arată a fi alcătuiri epifenomenale ale unei echilibrate alternanțe dintre « așezarea » calmă a petelor pline și agitația hașurărilor negre ale liniei care, suprapunîndu-se petelor de culoare, le fragmentează și, concomitent, le articulează, generînd o mișcare impetuoasă a întregului. Fiecare particulă a pînzei se încarcă astfel de energie și « tot ce este *inanimat* începe să vibreze » (Kandinsky).

Iradiind efecte de suprafață de o subtilă calitate decorativă, pictura acestei artiste evocă prin transparența și intensitatea cromaticii tradiția vitraliului. Acest « penchant » spre decorativ îi adaugă o savoare de nuanță balcanică, potolind exacerbarea aproape tragică a pieselor sale timpurii cu saltimbanci. Tonalitatea expresionistă a ultimelor pînze este reflectarea unei exuberanțe vitale de spațiu mediteranean, opusă încrîncenărilor neguroase specifice naturilor anxiogene ale « rudelor » sale nordice. Chiar și fracturările formelor apar dictate mai degrabă de cromatism, de nevoia de articulare a compoziției, de fluxuri vitale debordante, decît de seisme interioare sau de imbolduri « picassiene ».

Sistemul agitat al formelor în continuă metamorfoză, intensitatea împinsă pînă la eclatanță a culorilor, « alura » fantastă a contrastărilor tonale, somptuozitatea orientală a suprafeței — iată « invariantele » artei acestei prezențe singulare și inconfundabile.

OLGA BUȘNEAG



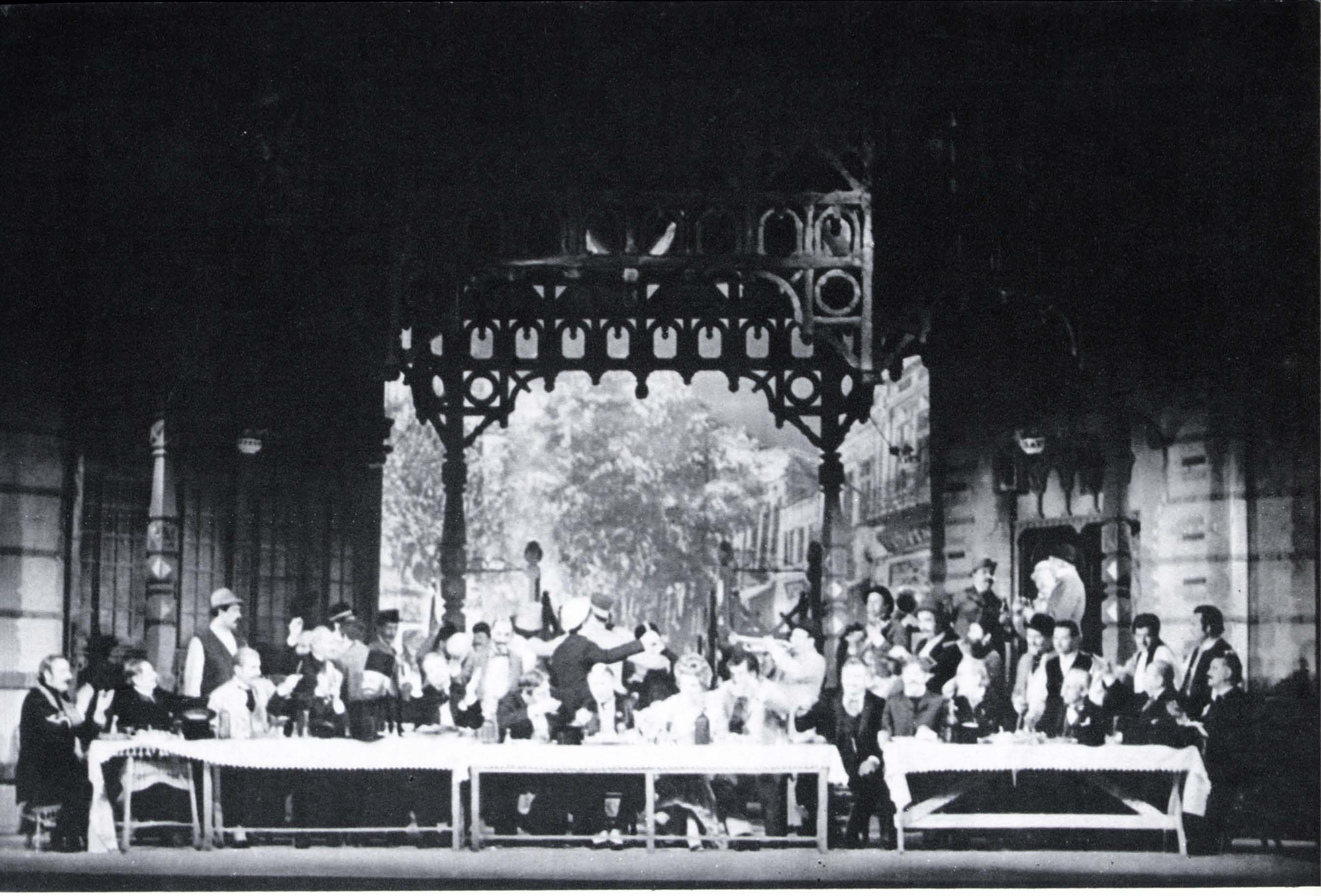
În il.: 1. *Joc de copii*, ulei, 1971; 2. *Curcanul (variantă, detaliu)*, ulei, 1970; 3. *Curcanul*, ulei, 1969; 4. *Corul madrigal (detaliu)*, ulei, 1969.

NOTE DESPRE LIMBAJUL SCENOGRAFIC

«O SCRISOARE PIERDUTĂ» ÎN CONCEPȚIA LUI LIVIU CIULEI

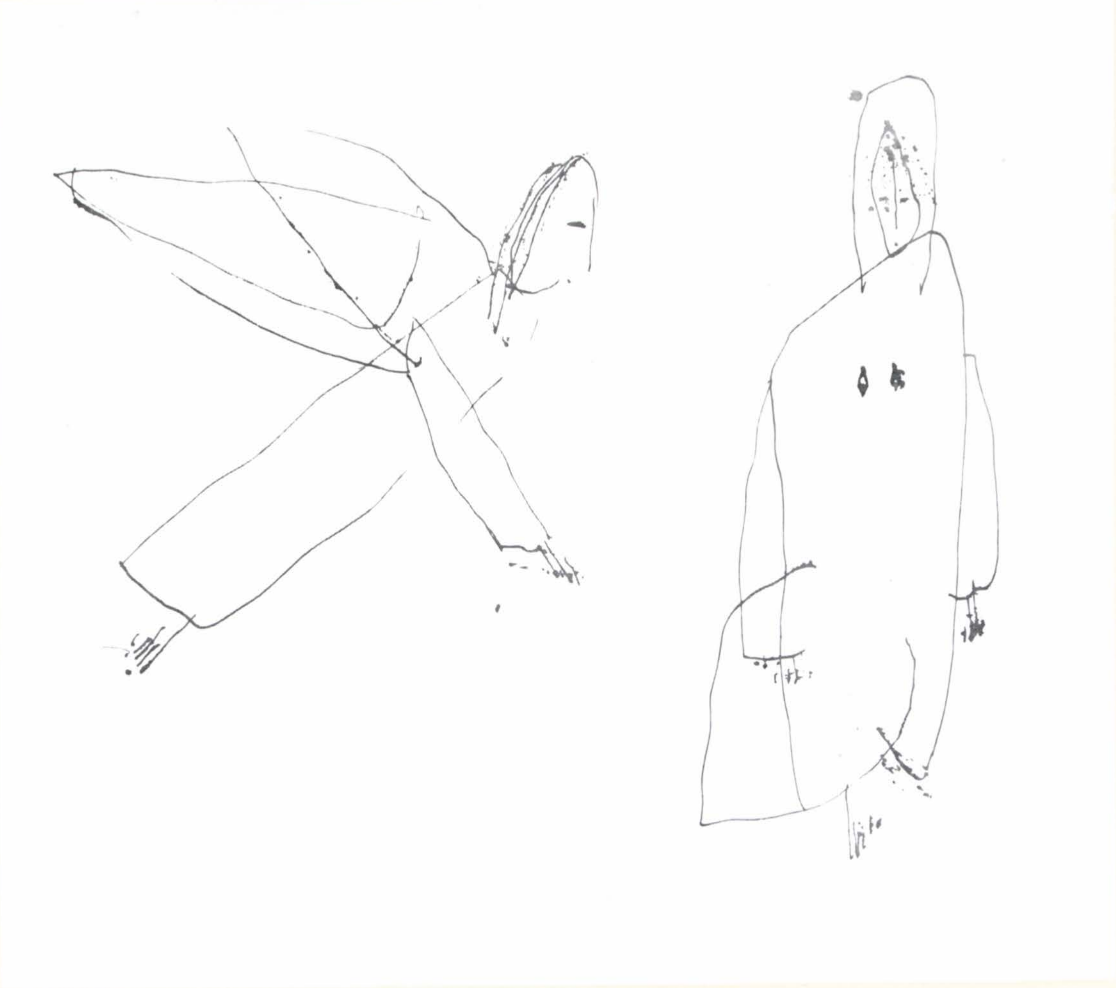
Nici un spectator nu se duce la teatru pentru a vedea scenografia « piesei »; știe doar că spectacolul se va desfășura în niște decoruri, și în nici un caz nu va renunța la spectacol în schimbul vizionării decorului, dacă cineva i-ar face o astfel de insolită propunere.
Deci să considerăm inexactă convingerea că scenografia este expresia textului dramatic; evitînd titularea decorului drept simbol al textului, îi îngăduim să fie ceea ce este el: contextul spectacolului, și implicit, și al textului.

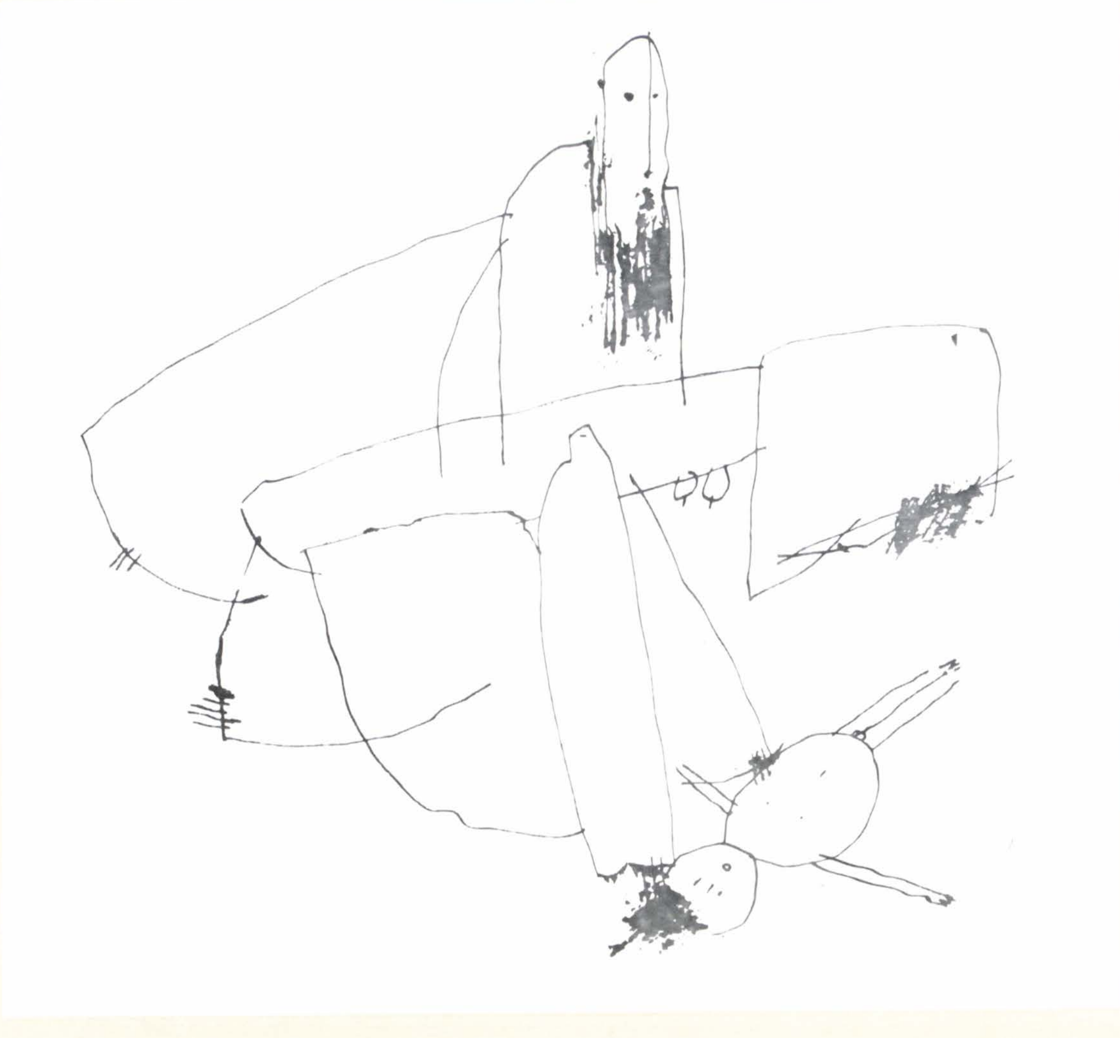
Decorul, scenografia nu este nici pictură și nici arhitectură — « care pot fi considerate ca alcătuind cei doi poli extremi ai creației artistice privite sub unghi figurativ » — și rămîne să fie *gradul de vizualizare a semnificațiilor textului dinamic*. Este un obiect constituit din suma tuturor obiectelor care pot avea funcție de semn. Și va fi un ansamblu de semne care conține și schemele de asociere a lor cu celelalte semne din spectacol. Este cazul aparatului scenografic unic — pentru opera lui Shakespeare și pe care autorul Liviu Ciulei l-a folosit în spectacolul cu « Macbeth ».
« Montarea » unui spectacol — ca expresie consacrată a pregătirii actului teatral — funcționează într-un sens foarte apropiat de cel literar: mulțimea de elemente din textul teatral sînt combinate și asamblate în funcție de capacitățile de percepere a ceea ce este comun textului dramatic și mulțimii, sferei sociale din momentul spectacolului.
Deci decorul nu este realitatea textului decît în măsura în care a convenit să înglobeze, să utilizeze elementele dictate de text; și atunci nu-i rămîne să fie decît *obiectivarea și obiectizarea înțelegerii textului*.
Nu se putea găsi prilej mai nimerit de constatare a acestui demers artistic decît scenografia la « *O scrisoare pierdută* ».
Iau în discuție această scenografie pentru că reprezintă o alternativă consumabilă în infinite variațiuni-satelit și în același timp pentru că, indiferent dacă va fi considerată stație terminus sau element inițial pentru oricare scenografie, indică un parcurs obligatoriu al scenografiei.
În fond decorul este mulțimea de obiecte asociatoare și socializante prin care textul izbutește să aparțină momentului cînd este dat în reprezentație.
Obiectele care compun spațiul scenografic sînt prezente în scenă nu pentru a simboliza faptele și ideile despre care este vorba în text, ci pentru a evidenția zona din banda spectrală a faptelor și ideilor care pot apare din text — în fața mulțimii — prin spectacol. Iar codul ideologic transpare tocmai printre aceste obiecte. În acest mod funcționează decorul la « *O scrisoare pierdută* ».
Prin el se produce tentativa de transfer a unei realități — a textului — neperceptibile imediat, în prezentul spectatorului.
Fiecare obiect plantat în scenă este de o autenticitate credibilă; și minuția merge pînă la descrierea plastică a unei mulțimi de detalii.
Ansamblul este încărcat sau simplificat pînă se obține imaginea și emotivitatea emanată de documentele epocii.
Decorul ajunge să convingă prin veridic, dar de fapt nu el ne-a convins, ci documentele la care am parvenit și la care s-a apelat; căci ele au fost acelea care ne-au permis să ne imaginăm alura epocii într-un fel sau altul; căci din cantitatea documentării scenograful a selectat tocmai acele detalii, elemente, obiecte, culori, ritualul, din care se constituie în conștiința colectivă imaginea despre epocă. Iar selecția este dictată întotdeauna de bagajul ideologic al oamenilor de artă, al mulțimii de spectatori.
Cunoaștem textul « Scrisorii pierdute » și datele sale sociale și politice inițiale. Textul s-a bucurat de un număr uriaș de puneri în scenă.
În principiu, fiecare spectacol apelează la uzanțele de gîndire proprii mulțimii care asistă; spectacolul este *forma interpretării, înțelegerea formată*.
Schimbîndu-se datele de interpretare — uzanța de gîndire — textul trebuie montat într-un alt spectacol; cel vechi este exclus prin « *uzură ideologică* », întrucîtva sinonimă « uzurii morale » din economie.
(Scenografia este perisabilă în aceeași măsură ca spectacolul însuși, întrucît este chiar modul de vizualizare a semnificațiilor proprii spectacolului.)
Iată decorul: o broderie de lemn înălțată pompos ca un baldachin tronează pe suprafața scenei. Minuția detaliului și pedanteria nu-i lipsesc. Baldachinul-chioșc are ceea ce se numește empiric « atmosferă », adică identitate local—istorică. Dar o identitate



care nu aparține nici unui obiect uzual anume. Nu e de mirare, căci volumul hexagonal de broderie din lemn este un obiect inventat, asimilabil, identificabil cu alte obiecte, dar ne-similar lor. Fiind o scenografie de reconstituire, pare, totuși, la o analiză sistematică, să nu reconstituie nimic, sau prea puțin.
Paradoxul se întinde și în timp: chioșcul se încăpățînează să nu dispară din scenă pe durata spectacolului și patronează, sclipind din sticlele colorate care-i împestrițează bolta, cele 3 locuri în care se petrece — textual — acțiunea, și care fizic și practic nu pot fi de loc identice. Deci — înăuntrul lui se desfășoară întreaga piesă.
Și totuși cele trei locuri indicate textual nu sînt confundate; în actul II chioșcul devine spațiul unei colectivități (întrunirea electorală) și pentru aceasta i se atașază înăuntru elemente care fac din orice încăpere un loc impersonal, de utilitate comună: două scări laterale — simetric așezate — care duc undeva mai sus, o masă de prezidare, o masă de discurs cu accesoriile ei — multe scaune desperecheate etc.
Deci interiorul baldachinului este amenajat tipic — după acea tipicitate bănuită ca fiind proprie epocii. Separat, obiectele din scenă sînt, verist, accesoriile epocii, asamblate în chioșc ele sînt tranzitive — devin cadru de referință între conflict și semnificație. Așadar, nici unul din semnele scenografice nu aparțin epocii reconstituite, ci modelului tradițional referent — de reconstituire a epocii. Decorul tradițional este mijlocul prin care se instituie sau se reamintește un mod de înțelegere a istoriei.
De cele mai multe ori decorul tradițional constituie experiența cunoașterii în actul ei, actualul experienței intelectuale.
Am făcut observația că schimbările sînt suportate doar de interiorul construcției scenografice, chioșcul rămîne prezent și neschimbat, cutia de rezonanță a unui instrument și, vom sugera, funcționează ca un calificativ.
Faptul pare contradictoriu. Mobilierul — înțelegînd astfel orice obiect înlocuibil cu un altul — este cel care permite perindarea succesivă a locurilor de acțiune. Chioșcul-baldachin pare inutil, ca o ornamentație prețioasă și abuzivă. Numai că spațiul pe care îl oferă scenografia este compus dintr-un număr de date care aparțin cel puțin unor două realități: *realul concret, fizic* din care fac parte obiectele concrete: scaun, masă etc. și *realul ideologic* din care pot face parte expresiv ori semnificativ obiecte fizice: blazonul, arma, coroana etc., dar de obicei din acest nivel al realității fac parte relațiile prin care se asociază obiectele, schema de combinare a elementelor fizice și dramatice, într-un cuvînt elementele de socializare a semnificațiilor din text.
Chioșcul-baldachin face parte din arsenalul realului ideologic: faptul că el poate conține și găzdui acțiuni dramatice mai mult decît distincte este actul de semnificare a unei realități care ține de caracterizarea epocii acțiunii dintr-un unghi ideologic — diferența dintre locurile de acțiune este o improvizație; chioșcul este arhitectura apartenenței tuturor conflictelor la aceeași natură. Semnificația aceasta — perceptibilă intelectual este astfel și vizualizată.
Actul III al piesei, împăcarea, se petrece tot sub oblăduirea indiferentă a cupolei: iată deci că prin el toate conflictele textului au același consemn — spațiul închis, ca de cușcă — și suportă același calificativ — dimensiunile burlești ca de chioșc sau de baldachin ale spațiului social și politic vizat în text.
Dincolo de toate, chioșcul rămîne obiect prin care se poate semnifica, fără să coboare la rangul de simbol.
Asimilabil cu cele două obiecte de consum, decorul lui Ciulei conține un comportament; asocierea conflictului politic din piesă cu emoția pe care o provoacă un chioșc de fanfară denotă o atitudine și invită publicul la această atitudine.
Fără să-și divulge de la început funcția și destinația, scenografia participă efectiv în desfășurarea conflictului din spectacol, în « final » devenind o prezență patronantă.
Spunînd că un decor încearcă să reconstituie o epocă, o realitate neconservată și necontingentă, admitem că inventarul de obiecte din scenă descrie și însoțește cu narația suita de întîmplări, acțiuni etc. date de text și puse în spectacol, pînă la culminația în semnificare.
Narația, ca procedeu scenografic, stabilește un acces particular la semnificație, iar în cazul textelor clasice, arhicunoscute publicului, oferă discret codul prin care succesiunea scenelor capătă accentul intenționalității; obiectul scenografic chioșc-baldachin înglobează în sine toate detaliile dramatice, dar mai presus de orice îngăduie asimilarea datelor comune gîndirii sociale exprimate în text și gîndirii sociale dominante în conștiința spectatorului actual, și această corespondență marcată ajută transformarea sensibilului în perceput și a acestuia în calificativ.
Iată deci că scenografia narativă conține deslușit în codul său și articulațiile de modelare a sensibilității și perceperii necesare comunicării ideologice.
Narația ca procedură în scenografie contrazice reconstituirea, întrucît nu implică reprezentarea tuturor obiectelor vizibile întîlnite de un povestitor, pe cînd reconstituirea implică imitație, calchiere; iar imitația nu află sensul figurat, nu-și figurează sensul, fiind doar o tehnică de reproducere a proprietăților vizibile la toate obiectele vizibile.
Dar decorul la « O scrisoare pierdută » care nu ignoră tehnica reconstituirii, imitația, rămînînd în același timp scenografie narativă, nu este contradictoriu: — obiectul « chioșc » ș.a. — un obiect concret — asamblează detaliile concretului într-o configurație inventată, și devine, prin desfășurarea spectacolului, vizualul; în loc să facă vizibile obiectele epocii, vizualizează semnificațiile ei.

PAUL CORNEL CHITIC



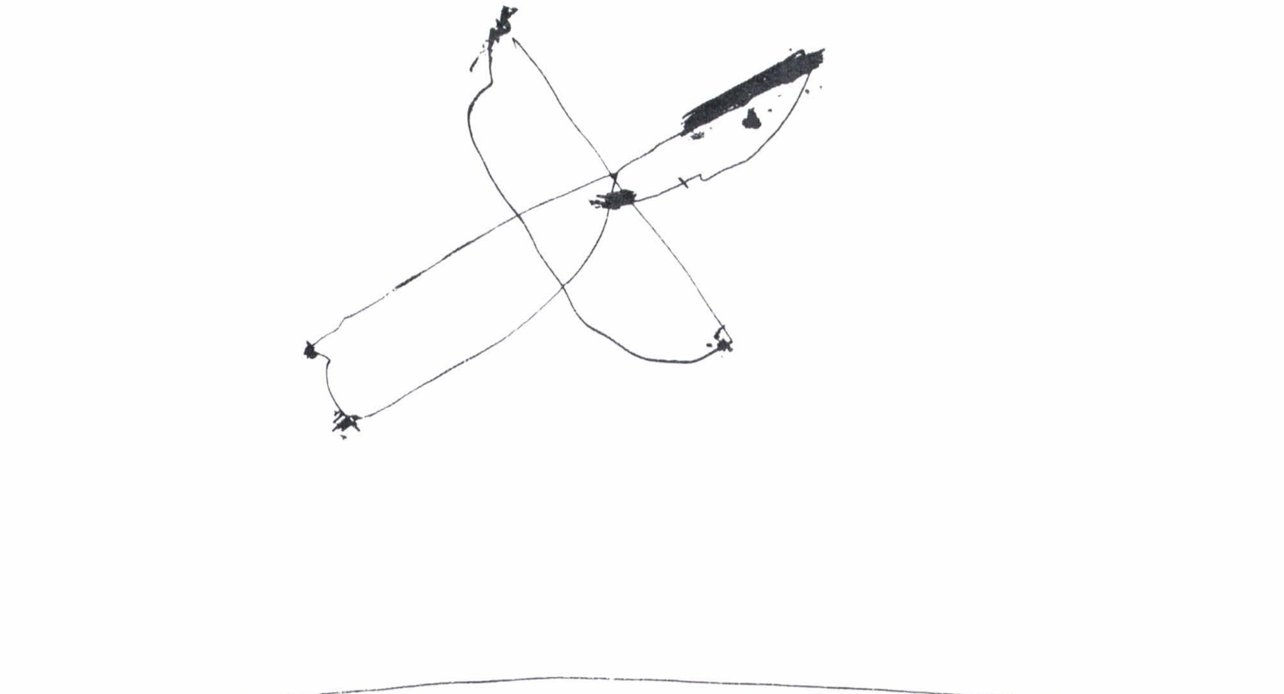


LECTURĂ ȘI IMAGINE

Atitudinea demistificatoare a produs parafraza profană a artei inspirată de biblie, ca în expresionismul german de pildă. Dar o asemenea lectură contestatoare tot o lectură patetică este, iar vechea îndrăzneală care înlocuiește mitul divin cu mitul Omului, rămîne în cuprinsul mitologiei, situat în registrul ei laic. Geta Brătescu are ideea să rupă acest cerc vicios de iconoclazie-iconolatrie și introduce uu termen heterogen : banalizarea.

Răspunsul ei la solicitarea « marilor teme » este un limbaj al ironiei, o sistematică demontare a « marelui stil ». Sistematic (iar spontaneitatea grafică e, paradoxal, primul gest metodic, opus solemnității) dezgolește iconografia și stilul de conotația lor retorică. Fabula sacră despuiată de simbolism, rămîne romanul unui destin. Scenariul desenelor accentuează obiectivitatea epică, dar trăsătura liniară, accidentată, are o evidentă încărcătură afectivă, savuros ambiguă — între patos și ironie. Altă dată asemenea suită s-ar fi încadrat speciei « Capricii », astăzi sîntem dispuşi s-o privim ca pe o « bandă desenată » povestind petrecerea vieții; de altfel, se lasă observată ostentația dinamismului, articularea discret mecanică a liniilor în figuri, a figurilor în compoziție, dislocările conturelor atrase în ritmul iute: toate acestea colaborează persuasiv la solicitarea percepției kinestezice și obligă la o remarcă despre influența esteticii cinematografului. Gestul de a muta convenții canonice în termenii vii, familiari, ai animației cinematografice are un umor implicit ce provoacă surîsul și o libertate explicită care provoacă sentimentul de « actual ». Pentru că recunoaștem cum funcționează aici spargerea habitudinilor de pietate conservatoare, deschiderea cercurilor tradiției, epurarea aparatului imagistic pînă la schemă alfabetică (manifestînd conștiința despre artă-ca-limbaj), așadar recunoaștem termenii refuzului artistului contemporan față de moștenirea de clișee. Fuga febrilă a liniilor, conturînd această lume citată, mimează pulsul vieții aferate, nesolemne. Nimic nu-i mai defavorabil misterelor decît practica umană, iar aici epica și iconografia canonice s-au schimbat într-o copie a comportamentului practic; într-atît e de adevărat că « *limbajul este mesaj* », încît această desacralizare a limbajului produce prin el însuși o secularizare a temei. Nimbul nu-i mutat revendicativ pe fruntea Omului; pur și simplu cineva suflă în strălucirea lui festivă și îl stinge.

ANCA ARGHIR



CARTEA DE ARTĂ

JACQUES LASSAIGNE

LUCHIAN

Lucrarea lui Jacques Lassaigne asupra lui Luchian *, reeditată acum, revăzută, completată de autor şi însoţită de o prefaţă a lui Theodor Enescu, mi se pare importantă prin faptul că priveşte opera lui Luchian din afara sistemului de deprinderi şi a modului de a simţi al comunităţii culturale din care făcea parte acesta. Nu se poate nega că orice comunitate are o atmosferă a ei, care condiţionează, şi adesea marchează, o înţelegere mai obiectivă a valorilor. După cum nu se poate nega, de asemenea, nici opacitatea cu care pot fi privite aceste valori din afară, din partea unor spirite marcate ele însele de caracterele propriei lor atmosfere culturale. Jacques Lassaigne a ştiut evita aceste extreme, la fel de nocive dacă se rămîne prizonierul lor. Prin faptul că a petrecut în România mai mult timp (asemeni unui alt mare prieten al ţării noastre, H. Focillon) şi a cunoscut ţara altfel decît ocazional, cît poate şi printr-o aptitudine mai mare de a obiectiva un fenomen şi de a-şi obiectiva, la rîndul său, interpretarea, Jacques Lassaigne a fost în situaţia, prin această carte, de a îndemna la luciditate spiritele de la noi, precum şi în aceea de a face minţilor dornice de cunoaştere din afara ţării noastre, prin această lucrare scrisă în limba franceză, un dar: acela al descoperirii unui artist a cărui valoare se poate susţine în perspectiva unei scări de valori mai cuprinzătoare decît aceea limitată la orizontul dinlăuntrul graniţelor ţării sale de baştină. Pentru lumea artistică de la noi, însă, lucrarea lui Jacques Lassaigne, în special prin consideraţiile adăugate la ultimul ei capitol (şi care pot fi interpretate ca rezultînd din aplicarea concepţiilor sale artistice la fenomenele artistice ale contemporaneităţii şi verificate în timp), mi se pare de o importanţă deosebită. « A fi primul în România într-o artă oarecare, spune el la pag. 96, în capitolul ,,Opera'', nu poate avea semnificaţie decît dacă te integrezi, chiar la o treaptă mult mai puţin înaltă, la scara de valori mondială ». . . . « Nu poate exista soluţie valabilă dacă ea e limitată la cutare grup sau climat. [. . .] România a arătat de un secol încoace multă supleţe şi inventivitate. Pictorii ei, care aproape cu toţii s-au format în Franţa, au ştiut întotdeauna să participe la mişcarea de creaţie care pornea de la Paris. Unii dintre ei au mers chiar pînă la a pierde cu prea multă uşurinţă calităţile lor originare. Luchian a ştiut să rămînă cu totul român adoptînd tonul cel mai universal ».

Iată o problemă care continuă să rămînă actuală pentru pictura noastră, la mai bine de 50 de ani de la moartea lui Luchian. Este, deci, deosebit de binevenită, din partea unui critic cu autoritate internaţională, această amintire a unor adevăruri la noi uneori cu prea multă uşurinţă uitate. Soluţiile facile, nu mai puţin decît în trecut (de altfel nu mai puţin decît pretutindeni), abundă în pictura noastră, atît în direcţia unui folclorism desuet cît şi în aceea a mimării avangardismului picturii moderne. Pasajul citat mai sus conţine o aluzie şi la această din urmă meteahnă. Este o distanţă între a-şi pierde identitatea, a absorbi şi a re-crea. Un Pallady, un Petraşcu, un Vasile Popescu, un Ghiaţă sau un Ţuculescu nu au ispitit niciodată limitele orizontalului, deoarece au imprimat (au putut imprima) efortului lor sensul just al verticalităţii şi al înaintelui. De asemenea nici aceşti mari înaintaşi: Luchian (a cărui originalitate e mai evidentă), Andreescu şi Grigorescu (pentru citimea de originalitate care se distinge la o privire mai atentă, dintre numărul de lucrări care îi apropie de maeştrii francezi pe care i-a admirat).

Nu am înţeles, însă, prea bine ce s-a intenţionat prin includerea între lucrările reproduse (care e de presupus că vor să constituie o alegere reprezentativă între sute de lucrări) a tabloului intitulat « La Vălenii de Munte ». Începuturile lui Luchian în pictură nu dovedesc acea egalitate a nivelului realizării artistice ca la Andreescu şi Grigorescu. Adeseori sînt expuse sau publicate (ca acest tablou în cazul de faţă) lucrări care deşi (cîteodată) magnific realizate în unele privinţe, au o valoare de document al procesului de creaţie sau a peripeţiilor vieţii de paletă, dar nu pot sta alături de alte opere mai elaborate (sau mai izbutite — ceea ce nu e totuna). O altă lucrare, « Garoafele » de la nr. 24, în care este remarcabilă şi luchienească interpretarea petalelor roşii şi albe şi a frunzelor verzi, rămîne inferioară altor opere de Luchian prin felul prea jos în care a pus în pagină obiectul. Lucrarea e semnată de Luchian (de altfel, exceptînd punerea în pagină, ea este admirabilă) şi nu poate fi vorba, deci, de un lucru neapropriat de autor. A fost, poate, o slăbiciune a compoziţiei tolerată de el pentru celelalte calităţi ale tabloului. Dacă acest tablou e un « Luchian » nedesăvîrşit (desăvîrşire a cărei măsură el însuşi ne-a dat-o în alte opere), nu înseamnă că misterul Luchian e mai puţin prezent în această pictură. Totuşi, într-o monografie, asemenea lucrări, grevate de o tară sau alta, nu pot fi, credem, reproduse fără a se menţiona sensul pentru care sînt introduse în carte. Apare, de asemenea, mult prea des, după părerea noastră, în expoziţii ca şi în monografii dedicate lui Luchian, lucrarea intitulată « Sălciile de la Chiajna » prea puţin caracteristică pentru gradul de desăvîrşire artistică la care s-a ridicat Luchian în multe alte lucrări ale sale. Aceasta, numai pentru că s-a apucat să se aprecieze astfel, în detrimentul altor lucrări mult mai reprezentative pentru el. În acest tablou, nuanţa glacială a sălciilor nu e echilibrată în ansamblul lucrării cu acea ştiinţă a « frumuseţii acordurilor » pe care o admirăm la Luchian. Structura mişcării cromatice, pe care trăsătura este chemată să o articuleze, este lipsită de acea ritmicitate interioară care la el face atît de pătrunsă de o geometrie ascunsă transpunerea plastică a obiectului.

O altă lucrare unanim admirată care, iarăşi, mi se pare prea mult comentată, este autoportretul « Zugravul ». În lucrarea aceasta, patetică este numai literatura tabloului: expresia feţei, ochii şi felul în care mîna ţine pensula. Se mitizează, astfel, un anume aspect din viaţa artistului care are cu arta sa o legătură de ordin mai mult literar decît plastic. În ciuda faimei perpetuată din generaţie în generaţie, acest autoportret nu mi se pare că ne dă întreaga măsură a geniului lui Luchian şi nici adevăratul chip al acestui geniu. Mi-e greu să înţeleg cum se poate prefera acest autoportret acelei extraordinare pagini de artă care este « Autoportretul » de la Muzeul Zambaccian, care este ca un fulger în creaţia lui Luchian. Lucrare halucinantă, capabilă să ne dea o idee despre măreţia creaţiei luchieneşti mai mult decît oricare alta dintre lucrările sale cu figuri, sau chiar dintre toate lucrările sale.

Dacă facem abstracţie de aceste patru lucrări reproduse care scad, după părerea noastră, valoarea documentară a cărţii şi întreţin o relativă confuzie cu privire la operele esenţiale din pictura lui Luchian, celelalte lucrări mi se pare că îl reprezintă îndeajuns de cuprinzător, în ciuda faptului că s-a evitat repetarea reproducerilor (între care figurau cîteva culmi ale creaţiei sale, ca « Anemonele » de la Muzeul din Braşov, cele de la Galeria Naţională, « Garoafele », din colecţia Basiliade şi « Maci şi garoafe » din colecţia Gheorghe Dumitrescu) cuprinse în prima ediţie. În afară, însă, de cele reproduse în precedenta şi în actuala ediţie, precum şi de cele reproduse în celelalte monografii apărute pînă acum, mai lipsesc încă multe opere esenţiale, pagini de vîrf ale creaţiei lui Luchian care pot să dea seamă de valoarea acestei creaţii.

Cîteva cuvinte, acum, despre caracterizarea care se face, în carte, picturii lui Luchian.

Ştefan Luchian face parte din generaţia imediat următoare maeştrilor impresionismului francez. Fără a reveni la tradiţionala « modelare », în pictura lui Luchian nu mai găsim nici urmă din ispita care a exaltat atîta imaginaţia generaţiei impresioniste: « modularea » culorii. Soluţia adoptată de el, mai mult sau mai puţin consecvent şi deplin, a fost aceea a transpunerii tridimensionalităţii în datele expresive a două dimensiuni. Pentru aceasta, planurile unei forme, constituite pentru tradiţionalişti din articularea a numeroase trepte de « valori » relativ slab saturate de culoare, iar pentru impresionişti (inclusiv Cézanne, Gauguin, şi Van Gogh) din grade de culori legate între ele prin « treceri » mai mult sau mai puţin organic articulate, aceste planuri la Luchian apar reprezentate prin sintetizări atît ale « valorilor » cît şi ale « culorilor » în suprafeţe reduse mai mult sau mai puţin la zone tratate plat (sau plan), sugerînd diferenţe de relief — reduse şi ele la minimum — mai mult aluziv, prin subtile degradeuri ale culorii. Această poziţie nu e departe de cea a grupului de la Pont-Aven, cu deosebirea că aceia conturau forma prin trăsături groase de culoare închisă care încercuia forma delimitînd-o şi izolînd-o de restul suprafeţei. La Luchian, acest contur, care defineşte forma, există, dar el e subordonat formei şi culorii, care sînt lăsate să respire şi să comunice cu exteriorul prin « pasagii » cunoscute din pictura tradiţională şi întrebuinţate şi de Cézanne şi chiar de Gauguin. Astfel amendează Luchian, asemenea şi altor străluciţi reprezentanţi din diferite ţări ai generaţiei lui, atît descoperirile impresioniste cu privire la culoare, cît şi procedeele mai vechi ale picturii, supunînd ambele aceste categorii de mijloace rigorii şi spiritului de sinteză şi conciziune ale generaţiei sale. Toate acestea nu sînt străine de cele expuse în cartea lui Lassaigne. Elementele acestor fapte de paletă pot fi întîlnite în carte sub o formă sau alta, mai mult sau mai puţin explicit formulate. Dacă am stăruit asupra lor a fost tocmai pentru a sublinia valoarea şi oportunitatea menţionării lor.

Pînă la apariţia mult aşteptatei şi deja de mult indispensabilei lucrări ce va cuprinde catalogul ştiinţific general al operei lui Luchian, întocmit de Theodor Enescu, recent reeditata lucrare, asupra căreia ne-am oprit, ne aminteşte cu oportunitate de existenţa unor importante probleme de cultură. Ea ne mai aminteşte şi faptul, puţin scuzabil, că şi alte opere importante ale culturii plastice româneşti îşi aşteaptă cercetătorii dezinteresaţi şi devotaţi.

Ne bucură existenţa în lucru a unor lucrări privind opera celor trei mari piloni ai picturii româneşti moderne — a lui Grigorescu şi a lui Luchian — la care de mai mulţi ani lucrează Remus Niculescu şi, respectiv, Theodor Enescu şi a lui Andreescu, datorată lui Radu Bogdan, din care un prim volum a apărut. Realizarea acestor lucrări reprezintă o veche datorie faţă de opera acestor mari artişti. Reprezintă, însă, o datorie de onoare pentru cercetătorii tineri, ieşiţi în ultimii zece ani de pe băncile şcolii, mai mult decît a se dedica unor cronici de artă lipsite de creditul pe care numai nişte lucrări fundamentale îl poate aduce, să nu lase ca timpul să şteargă şi mai mult urmele trecerii prin viaţă a marilor artişti ai trecutului nostru plastic, ci să ia asupră-le sarcina delicată şi dificilă, cu mai puţină notorietate imediată dar plină de o nobilă răspundere, a întocmirii acestor lucrări de bază atît de necesare publicului nostru şi prestigiului internaţional al culturii noastre plastice. **VASILE VARGA**

* Ed. Meridiane, 1972.

DEBUT

MIHAI CISMARU

Mihai Cismaru și-a asumat, în modul cel mai firesc, o trăire directă, simplă, a propriilor senzații și gînduri, și acest lucru a trecut drept un curaj nemaipomenit pentru cei amăgiți de artificiile și capcanele mistificatoare ale convențiilor.

Discursul plastic al lui Mihai Cismaru se compune din propoziții simple, dintr-un aparat imagistic cunoscut, dar ceea ce fascinează este intensitatea pasiunii, consumarea patetică a traiectului existențial. Încercînd să schițăm un profil al tînărului artist, ne dăm seama că recurgem la generalități, la unele formulări-clișeu ce nu pot localiza și delimita aria de afirmare a unui creator. În mod paradoxal, tocmai aceste generalități, altfel pulverizatoare, oferă, credem, accesul spre intimitatea creației lui Mihai Cismaru. Demersul său integrează o serie de concepte, de aspirații ce țin de condiția artistului, înțeles ca prezență spirituală în ansamblul lumii reale. Sensibil la mișcările vizibilului, la presiunea concretului, artistul impune o serie de repere, sever dominatoare, cu un sens progresiv al inserției în real. Sînt repere care fixează exercițiul cognitiv dincolo de limitele unei generații și care asigură, prin actualizare continuă, ingenuitate și stabilitate fiecărui nou demers artistic. Este un spațiu prelungit deopotrivă spre exterior și interior, care nu poate fi suprimat, oricîte reducții am opera asupra *imaginii* sau *semnului* ce îl evocă. Mihai Cismaru rescrie acest proces asigurînd, înainte de toate, pentru operele sale, un « spațiu de existență ». Un material dens de senzații este prelucrat, cu un efort epuizant, pînă ajunge un cîmp unitar, fondul tabloului păstrător, în forme sublimate, a tensiunilor sale. Pe acest fond, artistul își așază personajele, nu ca pe niște proiecții mecanice, ci ca rațiuni prime și ultime ale întregului său travaliu. Delivrare a unor întrebări neliniștitoare, de o frustețe provocatoare, reprezentările sale ne restituie fabulosul « cîmp imaginativ » în care artiștii lumii și-au exersat voința creatoare, în fluxul reflexiei și al confesiunii. Cismaru are îndrăzneala sau poate îndatorirea, tragică și sublimă, de a se dărui întreg efortului de menținere a meditației despre « condiția umană ». El se află la începutul activității, și este o rară onoare pentru mine să cred în destinul lui de pictor.

CONSTANTIN PRUT

ARTA DEMITIZEAZĂ ARTA

Conferința domnului J. A. Gaertner, de la colegiul La Fayette, Pennsylvania, face parte din documentele celui de al VII-lea Congres internațional de estetică, ținut la București în toamna anului 1972. Publicăm această conferință ca document al Congresului, ca o utilă informare asupra unor aspecte ale vieții artistice americane, asupra atitudinilor și ideilor curente în anumite medii intelectuale și artistice, în legătură cu problema desacralizării și democratizării artei. În introducere, interviul acordat cu acest prilej, de conferențiar, lui Paul Cornel Chitic.

— *Deci, dumneavoastră, domnule Gaertner, din ce punct de vedere cercetați modurile de defăimare cultă a operelor și capodoperelor artei?*

G. În S.U.A. cea mai mare parte a artiștilor declară că nu mai vor să creeze opere pentru muzee. În consecință, unii dintre ei creează lucrări care nu vor fi niciodată vîndute sau expuse, iar alții încearcă o ridiculizare, o demitizare, a artei trecutului. Arta lor este destinată, de cele mai multe ori, distrugerii.

— *Și cum argumentează această atitudine?*

G. Ei consideră că arta greacă, de pildă, este legată de o ordine social-politică existentă la un moment dat, și că validitatea ei a încetat odată cu încetarea ordinii care i-a dat naștere.

— *Această tentație, a demitizării, poate fi considerată ca manifestare a unei atitudini politice?*

G. Da, dar nu în sensul pe care bănuiesc că vreți să-l conferiți acestei atitudini!

— *Adică?* . . .

G. Adică în sens anarhist! Ei neagă orice politică, orice teorie socială, orice sistem!

— *Există o echivalență, în teatru, pentru aceste manifestări din artele plastice?*

G. Desigur. Pe de o parte teatrul absurdului și teatrul lui Albee, iar în alt sens, teatrul șocului. Așa sînt trupele « Hair » și « O'Calcutta ». Dar teatrul aclamat este cel politic. O trupă din Germania federală care a prezentat piesa lui Peter Weiss, *Marat-Sade*, a fost foarte bine primită.

— *Care este reacția publicului față de aceste manifestări?*

G. Conservatorii le neagă, radicalii le aplaudă și . . . totul e bine . . .

— *Ce condiționează acest proces, după opinia dv.: protestul social sau un fel de saturație? Opoziția — dacă o putem numi așa — este proprie numai omului de artă?*

G. Este specifică artiștilor și tinerilor în general. Putem spune că este o opoziție, dar ea este spontană, nu are în spatele ei niciun fel de teorie și este o reacție împotriva comercializării excesive.

— *Credeți că există o soluție pentru ceea ce unii numesc « o criză a culturii americane »?*

G. Nu există soluții, arta radicală și conservatoare vor conviețui un timp, iar ceea ce este bun se va alege și va rămîne . . . fără nici o intervenție!

— *În studiile dumneavoastră de ce probleme sînteți preocupat în mod particular?*

G. De conexiunea dintre estetică și semantică. Încerc să descopăr bazele psihologice ale reacției omului la cuvinte, acea filosofie inconștientă a limbajului. . .

« *Bunk* » — « Fleacuri » — astfel îți poți exprima dezaprobarea într-o formă mai blîndă. « Fleacuri »! — denotă o respingere oarecum pripită și ireverențioasă a unei atitudini sau păreri pompoase, pretențioase, îmbîcsite sau, pur și simplu, eronate.

Zeflemisirea are întotdeauna caracterul unei demascări, deidealizări, desolemnizări și, în unele cazuri, chiar al unei desacralizări. Orice parodie, caricatură, satiră zeflemisește și, oriunde apare solemnul, idealul, pretențiosul sau chiar sacrul, prin simpla dialectică a minții omenești, apare, în mod necesar, și ireverențiosul, satira, profanarea.

« Bunk » — parodia nu este un fenomen nou. S-ar putea ca termenul să fie relativ nou, dar conceptul este vechi — o constantă a minții omenești care nu poate sălășlui tot timpul pe înălțimile Olimpului. Demitizarea se poate manifesta divers, de la ironia blîndă la satira usturătoare, de la corectarea universală la iconoclastia violentă și stupidă. Mintea omenească funcționează invariabil în cîteva trepte dincolo de simpla dialectică a lui *a* și *non-a*, dincolo de categoriile kantiene: elaborează, formalizează, emoționalizează și contrazice.

Nu ne vom ocupa aici de elaborare — înclinarea irepresibilă a omului către complicare, « ornare », detaliere și ritual. Nu ne vom ocupa aici nici de emoționalizare — înclinarea la fel de irepresibilă a omului către acțiune, creație, ba mai mult, către modul de a gîndi și percepe în veșnica prezență a emoțiilor mereu schimbătoare. Însuși ritualul conține (dincolo de elaborare și emoție) elemente de formalizare, dar esența formalizării este un proces de cristalizare intelectuală (artistică sau estetică) inerentă naturii umane. Deoarece omul este un animal social, orice lucru făcut, spus sau gîndit de el poate întîmpina aprobarea sau dezaprobarea. În urma dezaprobării, lucrul trebuie schimbat, devenind astfel un produs nou, sau trebuie să dispară cu totul. În urma acceptării — aceasta include și acceptarea prin indiferență, prin lipsa protestului, prin lipsa unei variante mai bune — lucrul se standardizează, devine o rutină, un precedent, un model pentru viitor, se instituționalizează. Însuși faptul că ne place să acceptăm anumite opere, spectacole, modalități artistice face ca aceste opere, spectacole, modalități artistice să devină în mod necesar clasice, valide, standard, instituționalizate. În acest punct intervine a patra contrazicere, și astfel apar operele, spectacolele, modalitățile artistice anti-standard, anti-instituționale, neclasice, « revoluționare » și demitizatoare. Modalitatea artistică revoluționară, « tradiția noului », cum a numit-o Harold Rosenberg, poate deveni, a devenit chiar, o modalitate artistică « clasică ». Există artiști care au ajuns să demitizeze chiar și această modalitate modernă de revoluție obligatorie în artă. Trebuie să se facă o distincție, totuși, între demitizare și devalorizare. Un artizan victorian care pune un ceas în stomacul unei Venus din Milo nu demitizează, ci o devalorizează — desigur, fără intenție — pe Venus din Milo. El nu pornește cu intenția de a dezgoli pretențiile artistice sau de a ataca un standard estetic, dimpotrivă, el folosește celebra sculptură pentru că o apreciază și pentru că dorește un cadru nobil și demn pentru ceasul său. [. . .]

Descifrarea intenției demitizatoare într-o operă de artă este un lucru greu, uneori imposibil. Să luăm, de exemplu, celebra pictură a lui Picasso DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON. Dacă interpretăm această scenă drept o parodie la adresa convenționalei Judecăți a lui Paris, atunci Picasso demitizează, într-adevăr, o anumită artă clasică și academică. Dacă o interpretăm drept o scenă de bordel prin care se încearcă o nouă estetică, un nou mod de a vedea, o nouă modalitate de expresie, atunci nu avem de-a face cu nici un fel de demitizare.

Sarcina de a descifra sau de a recunoaște intenția satirică, ironică, demitizantă devine cu atît mai dificilă cu cît opera de artă ne trimite mai înapoi în istorie.

Nu există nici un fel de îndoială că Manet a parodiat opera lui Tițian VENUS DIN URBINO atunci cînd a pictat OLYMPIA, chiar dacă în OLYMPIA cele două femei din fundalul picturii lui Tițian sînt înlocuite cu o servitoare de culoare în prim plan, cățelul alb este înlocuit cu o pisică neagră, iar panglica plisată din părul curtezanei italiene cu o camelie în părul unei curtezane franceze. OLYMPIA este deci o parodie a picturii lui Tițian — este ea oare și o demitizare? A vrut oare Manet să comenteze pe marginea picturii lui Tițian? Sigur, în timp ce Tițian pictează o prostituată nobilă, eufemistic numită Venus, într-o asemenea manieră încît ea a putut să fie acceptată de societatea secolului al 19-lea, Manet « spune lucrurilor pe nume ». Manet a ținut să sublinieze profesiunea Olympiei prin simboluri: pisica neagră (*le chat noir* fiind un sinonim pentru genitalele femeii), buchetul de flori trimis de un admirator. Mai presus de acestea, desigur, privirea rece și obraznică a Olympiei, corpul ei neidealizat și o contemporaneizare deliberată a decorului, toate acestea trimit către intenția demitizantă a lui Manet, dacă aceasta a existat, într-adevăr, de la început. Totuși, din tot ce știm despre Manet și oricît de mult am vrea să descoperim, astăzi, intenția demitizantă a OLYM-

PIEI lui, s-ar putea ca în 1863 Manet să fi folosit tabloul lui Tițian pur și simplu pentru a-și legitima propria operă, fără nici o intenție ironică.

Nici OLYMPIA nu a scăpat de soarta artei revoluționare de calitate: a devenit o lucrare clasică și, implicit, ținta demitizării. Pictorul modern american Larry Rivers a observat tocmai acest lucru în opera sa OLYMPIA NEAGRĂ. Evident, el nu este de acord cu rolul secundar pe care-l joacă femeia de culoare în pictura lui Manet și inversează culorile legate de rasă destul de amuzant, schimbînd chiar și culoarea pisicii. Deci: Rivers față-n față cu Manet — demitizare autentică; Manet față-n față cu Tițian, probabil că nu.

Cel puțin doi alți pictori binecunoscuți au comentat pe marginea OLYMPIEI: Rouault și Dubuffet. MICA OLYMPIA a lui Rouault pare să pună un accent deosebit pe degradarea socială a prostituatei, pierderea demnității umane, dezumanizarea fetei, mediul sordid, atmosfera de păcat și decădere. Dubuffet a renunțat la toate amănuntele exterioare în OLYMPIA lui; de altfel, a păstrat numai două aspecte care ne trimit spre modelul lui Manet: fata este dezbrăcată și se numește Olympia. Dubuffet este mai metafizic decît Rouault: nu mai sînt atacate degradarea socială, ființa lipsită de orice valoare aflată într-o situație care-ți stîrnește mila, lipsa de demnitate a unei profesii murdare, perversiunea în dragoste, ci însăși femeia, tentația; nu mai este atacată doar *fata* rece și frumoasă a lui Manet, sau prostituata vioaie și vulgară a lui Rouault.

În amîndouă cazurile întîlnim o demitizare atît de puternică și de convingătoare a elegantei și rafinatei societăți înalte a lui Manet, încît chiar și OLYMPIA NEAGRĂ a lui Rivers pare, în comparație, destul de plată și de falsă. Demitizarea cunoaște și ea o anumită ierarhizare.

Faptul că tabloul CONCERT PASTORAL al lui Giorgione a fost sursa unui alt *succès de scandale* a lui Manet — PRÎNZ LA IARBĂ VERDE — pare, acum, un lucru sigur. Pictura lui Giorgione, care se află la Luvru, era mai bine cunoscută publicului iubitor de artă decît VENUS DIN URBINO, care se află la galeria Uffizi din Florența. Astfel, pastoralele cu domni îmbrăcați și doamne dezbrăcate au avut un precedent, deși, în versiunea lui Giorgione, amîndouă femeile au fost concepute ca invizibile, una fiind nimfa apei și cealaltă spiritul luncii. Compoziția, lucru la fel de bine cunoscut — provine dintr-un detaliu al unei picturi pierdute — JUDECATA LUI PARIS — a lui Rafael, detaliu păstrat într-o gravură de Raimondi. Adevărata pictură PRÎNZ LA IARBĂ VERDE făcută în 1863 a avut, în fundal, o a patra siluetă. Ceea ce l-a făcut pe Manet să picteze o astfel de operă « scandaloasă » a fost, probabil, interesul pentru romanul *La vie de Bohème*, care a apărut în foiletoane între 1847 și 1849 și a fost adaptată cu succes scenei în 1849, cu paisprezece ani înaintea expunerii picturii PRÎNZ LA IARBĂ VERDE. Nu trebuie să uităm că Manet a fost în primul rînd un om și un pictor *de la vie mondaine*. El nu l-a parodiat pe Giorgione, ci, pur și simplu, și-a justificat și legitimat reprezentarea unor atitudini « îndrăznețe », referindu-se la un antecedent « clasic ». Atunci cînd Picasso a refăcut pictura lui Manet într-una din recentele sale variațiuni pe teme clasice (1960—61), el nu a intenționat să fie polemic, satiric sau ironic. Pictura sa poate fi comparată cu o variațiune muzicală. De fapt, ca într-o variațiune muzicală, tema este uneori uitată complet, pierdută sau transformată, așa cum se mai întîmplă și în alte transfigurări vizuale la Picasso. Dar oricît de elaborată ar fi transformarea, nu are nici o intenție demitizantă.

Mult mai greu de judecat este pictura lui Wynn Chamberlain OMAGIU LUI MANET, în care toate cele patru personaje sînt dezbrăcate, iar decorul este, evident, modern. Sau PRÎNZ LA IARBĂ VERDE a lui Alain Jacquet, unde se urmărește o mai mare asemănare cu pictura lui Manet și unde, totuși, o insolită notă de vulgaritate modernă pătrunde prin folosirea excesivă a cernelii tipografice, ca într-o ilustrație ieftină de ziar. Acest desen amuzant în care doamnele poartă haine iar domnii nu, și în care picnicul bogat al lui Manet a fost redus la sardele, țigări, pîine și Pepsi este, totuși, lipsit de orice ambiguitate. Iată deci că, în cazul acesta, demitizarea nu pornește dintr-o intenție filozofică, estetică sau politică, ci dintr-un soi de umor obraznic.

După ce am stabilit ce este și ce nu este demitizare, ne întrebăm, acum, cum se realizează și, spre sfîrșitul acestui articol, din ce cauză. Credem că există trei modalități majore prin care se realizează demitizarea, și anume: 1) transpoziția, adică plasarea operei de artă într-un alt context fără a i se schimba detaliile, 2) transformarea, adică schimbarea operei de artă pentru a se obține un efect umoristic sau demitizant și, în sfîrșit, 3) transevaluarea, adică exprimarea unei teme bine cunoscute în așa fel încît formularea ei clasică este pusă la îndoială.

Probabil că cea mai întîlnită formă de demitizare este transpoziția. Transpoziția este făcută sau prin folosirea unui context nepotrivit sau a unui context fundamental schimbat sau prin combinarea celor două metode. Astfel, MONA LISA îndurerată iese dintr-un tort imens, ca o dansatoare de cabaret la o petrecere a celibatarilor sau MAMA de Whistler se urcă spre cer într-un teleferic sau VENUS de Botticelli descinde pe o plajă particulară.

În timp ce în aceste exemple întîlnim schimbarea contextului în sensul că ficțiunea artistică trece în viața reală, într-o cunoscută caricatură avem reversul; realitatea, sub forma turiștilor americani, pătrunde în lumea imaginară a operei de artă (de fapt, sîntem în fața unei duble parodieri, pentru că pictura originală a lui Chirico, MUZELE NELINIȘTITOARE, este ea însăși o demitizare a artei din Renașterea italiană sau din antichitate). Acum sîntem obligați să explicăm două obiecții metodologice, și anume: a) de ce considerăm caricatura artă? și b) de ce nu analizăm trecutul istoric al demitizării? Oare caricaturile, desenele animate etc. sînt artă? Desigur. Refuzăm să subscriem dihotomiei lipsite de sens dintre artă și distracție: orice fel de artă distrează, orice fel de distracție este artă. Cu rezerva că în palatul artei se află multe încăperi și va trebui să vorbim despre arta de bună calitate și despre cea de proastă calitate. Opera, de exemplu, cu conținut simbolic bogat este artă de bună calitate, iar jonglarea cu un conținut simbolic redus (dar cu desăvîrșită perfecțiune formală) este artă de proastă calitate — și totuși ambele forme sînt artă și distracție în același timp. În acest sens, caricaturile, care au adesea un conținut simbolic subtil și rafinat și un înalt grad de perfecțiune formală, sînt artă.

În legătură cu trecutul istoric: ne-ar plăcea să analizăm fundamentul teoretic și istoric al artei demitizatoare evident, de pildă, în documentele mișcărilor Dada și futuristă, ne-ar plăcea să dăm exemple din istorie, numai că, într-o simplă prezentare taxonomică, așa cum e cea de față, nu este loc pentru așa ceva. Să ne întoarcem, așadar, la discuția noastră despre transpoziție.

Transpoziția care urmărește un efect umoristic nu constă numai din juxtapunerea vizuală a unor elemente nepotrivite. Ea poate fi creată prin folosirea unor elemente anacronice sau, pur și simplu, surprinzătoare și caraghioase în legătură cu o figură pictată sau sculptată care, dacă ar putea vorbi, cu siguranță că nu ar spune ceea ce a intenționat creatorul ei. Întotdeauna oamenilor le-a plăcut să atribuie vorbe de duh unor statui sau picturi fastuoase; au apărut chiar întregi colecții de asemenea vorbe de duh, cum ar fi colecția « Titluri îndrăznețe ». Un exemplu clasic este: MERCUR al lui Giovanni da Bologna strigînd « Ai uitat să aduci fondantele » sau LAOKOON: « Nu răspunde nimeni la telefon? » Aici, ca de altfel și în exemplele de transpoziție și transformare care vor urma, încercarea de demitizare este rareori intenționată, fundamentată filosofic și sprijinită teoretic de dragul unui principiu estetic, politic sau religios — este vorba numai de ireverență, de nerușinare, luare peste picior, înfruntare a tradiției. Nu este o demitizare intenționată, ci simptomatică; este totuși o demitizare care, în această formă, nu ar fi fost posibilă în alte vremuri sau, poate, în alte locuri. Cu alte cuvinte, ceea ce ne trezește aici interesul nu este atît o teorie a desolemnizării, cît o atitudine de ireverență. Această atitudine de ireverență găsește o și mai elocventă formă de exprimare în reclame. Din nou cîteva exemple. Iat-o pe mereu prezenta MONA LISA la volanul unui Fiat sau pe DAVID al lui Michelangelo în haină de ploaie sau rafinata prezentare a unei rochii de seară alb cu negru pe fundalul unui desen de Beardsley. Pînă acum am dat numai exemple umoristice sau comerciale de artă demitizînd prin transpoziție. Există oare exemple de artă transpusă care să nu fie nici umoristice și nici comerciale? Desigur. De pildă o gravură a lui Paolozzi intitulată LUMEA DE MĂTASE A LUI MICHELANGELO în care David îl întîlnește pe Mickey Mouse. O altă formă posibilă de demitizare întîlnim la Lichtenstein, care-l prezintă pe Picasso pictînd și unde transpoziția se realizează prin recurgerea la un alt stil sau formă de artă, fără nici o transformare. În general, trebuie să spunem că întîlnim foarte rar demitizare serioasă prin transpoziție, pentru că ea implică folosirea operei unui alt artist fără a i se schimba forma (ceea ce artiștii cu obsesia originalității nu-și pot permite). În arta serioasă se recurge foarte des la demitizare prin transformare, dar foarte rar la cea prin transpoziție. Desigur, în momentul în care întîlnim transformarea, nu putem ști niciodată dacă sîntem în fața unei demitizări intenționate sau dacă este, pur și simplu, o variantă artistică.

Ireverența, bătaia de joc, disprețul sau simplul amuzament exprimate prin transformare apar în atît de multe exemple și sub atît de multe măști, încît este foarte greu să le cuprinzi pe toate, să găsești categorii simple și evidente sub care să le clasifici.

Exemplul clasic de demitizare prin transformare este L.H.O.O.Q. din 1919 al lui Duchamp, la care artistul a folosit o reproducere a MONA LISEI, adăugîndu-i cu creionul o mustață și o barbă.

Faptul că el a vrut să demitizeze o pictură care, prin Gautier, Pater și alții, căpătase un statut aproape canonic, devine evident din calamburul obscen: « Elle a chaud au cul ». Deci, în acest caz, nu mai este vorba de o luare peste picior nevinovată, ci de un atac amar, de o profanare de fapt.

Este amuzant să observăm că, ceea ce a fost la un moment dat un protest intelectual plin de curaj, a putut fi atît de ușor convertit, după cum se vede în anume reclamă sau în anume caricatură, într-o demitizare a demitizării inițiale. O asemenea feroce demitizare a MONA LISEI este opera lui Biasi ÎN SFÎRȘIT, NU MAI SURÎDE!, odată ce am acceptat o MONA LISA cu bigudiuri sau o MONA LISA acrobat la circ sau o MONA LISA care-ți face șmecherește cu ochiul într-o transpunere fotografică sau vivantă ! Demitizarea prin transformare poate să treacă întotdeauna cu ușurință de la sublim la ridicol, de la serios la vulgar, cum se poate vedea în trecerea de la DOAMNA RÉCAMIER de David la versiunea lui Magritte, care înlocuiește modelul cu un coșciug, apoi, la o caricatură dintr-un calendar german din 1914 și la o reclamă pentru cearceafurile Springmaid. Cele mai grosolane forme de demitizare prin transformare nu se întîlnesc, de fapt, în umor sau reclame, ci în caricaturile politice. O altă formă de demitizare prin transformare se poate întîlni ocazional la creatorii de modele — dar și în acest caz nu ca o formă de protest, ci ca o simplă ireverență și frivolitate. De exemplu, schițele unui pictor sobru, filosofic și interiorizat ca Mondrian sînt folosite cu frivolitate drept modele de rochii, o glumă care este, la rîndul ei, luată peste picior de către umorist.

Demitizarea prin transformare poate, deci, să ajungă de la evidență, ca în parodia americană a lui LAOKOON sau versiunea franceză pe aceeași temă — jumătate transpoziție, jumătate transformare — la o subtilă prezentare de modă — din nou, jumătate transpoziție, jumătate transformare — de la complicatele procese tehnice, unde RĂPIREA SABINELOR a lui Giovanni da Bologna pare că a fost făcută după niște modele vii, apoi fotografiată și numai după aceea pictată din nou, pînă la fotografia la fel de complicată tehnic în care pictorul pozează în fața propriului său autoportret conceput ca o demitizare a lui VENUS de Botticelli cu barbă și patine pe rotile.

Al treilea mod de demitizare, mai subtil, mai controversat și avînd un resort teoretic este reinterpretarea sau, ceea ce am numit, de dragul aliterației, transevaluarea. Să privim celebrul desen al lui George Grosz care reprezintă un Christ cu mască de gaze și bocanci de soldat. Intenția artistului este clară: Christ este crucificat din nou de cei care provoacă război. Și totuși, forma prin care-și exprimă protestul este atît de neobișnuită, încît acest lucru a constituit obiectul unui proces. A fost înțeles ca desacralizare și profanare, ca un atac împotriva religiei, deși artistul intenționase să atace numai biserica. Pe plan estetic, este o puternică imagine demitizantă care implică o critică a atîtor alte crucificări nobile și frumoase care rămîn, din punctul de vedere al religiei, străine, simple piese de muzeu. În acest sens putem vorbi de două feluri de demitizare: prin intensificare sau prin naturalism, « a spune lucrurilor pe nume ». Un al treilea fel ar putea fi refacerea.

Intensificarea: cînd comparăm RĂPIREA SABINELOR a lui Poussin sau versiunea lui David pe aceeași temă, cu versiunea lui Picasso, simțim că, aici, Picasso transcende limitele simplei variațiuni artistice și exprimă, în felul lui, faptul că evenimentul nu a fost atît de fastuos, de teatral, cum l-au văzut predecesorii lui, că a intervenit violența și suferința, ceea ce cerea din partea artistului o tratare diferită a motivului. Picasso, cu voie sau fără voie, demitizează alți artiști.

« A spune lucrurilor pe nume »: versiunea realistă a poveștii de Crăciun de Fritz von Uhde, cu Maria epuizată, imediat după naștere, sprijinindu-se de gard, în zăpadă, în timp ce Iosif, departe, caută adăpost pentru noapte. Prin implicație, această pictură demitizează o mie de picturi frumoase în care nașterea unui prunc într-o iesle, în urma unui drum epuizant, pare o treabă foarte plăcută. Sau tabloul de Millet în care țăranul nu este ființa curată, fermecătoare și pitorească cu care ne-a obișnuit pictura Biedermeier sau cea victoriană, ci, așa cum l-a numit Markham, « indiferent și împietrit, frate cu taurul ».

În sfîrșit, refacerea: Larry Rivers reface, în parte prin transformare — însă departe de operația lui Duchamp cînd îi pune MONA LISEI mustață — un Napoleon maiestuos și binevoitor ca cel al lui David, transformîndu-l într-un gangster căruia nu i se vede fața. Sau, într-unul din clasicele exemple de demitizare, Giorgio de Chirico anulează unul din marile motive clasice, Hector părăsind-o pe Andromaca, transformînd două mari figuri tragice în manechine fără viață. Sau urinoarul lui Marcel Duchamp numit FÎNTÎNĂ. Aceasta poate fi o modalitate de demitizare. Demitizarea nu atacă opere de artă și artiști numai prin aluzii. Foarte viguros este și atacul direct împotriva artistului și a pretențiilor lui, împotriva publicului și atitudinii lui, împotriva patronului și ignoranței, vulgarității, lipsei de gust sau aroganței lui. Cîteva exemple. Această modalitate de demitizare apare foarte rar în arta serioasă, cum ar fi în maimuțele pozînd în experți ale lui Decamps (demitizarea expertizei în artă) sau în AMATORUL DE ARTĂ a lui Jack Levine (demitizînd snobismul estetic într-o parodie la LOUIS XV de Rigaud). Peter Arno demitizează superb limbajul critic punîndu-l pe un domn să-i spună altuia: « Jetul este minunat, dar picătura e neconvingătoare ». Un alt gen de limbaj critic este batjocorit în caricatura feroce a lui Cobean unde, evident, protectorul influent sau criticul își toarnă ceva de băut și-i spune sărmanului artist: « Tabloului îi lipsește ce îți lipsește ție, Carter. N-ai suferit destul », — volubilitate insuportabilă din partea unuia care, se vede bine, nu a cunoscut suferința niciodată. Criticii sînt volubili și pasionați de clișee, dar tot așa sînt și artiștii: « Pictez ce simt » spune lucrarea lui Steig, iar artistul nesuferit de îngîmfat al lui Saxon spune: « Credeți-mă, pentru mine banii nu înseamnă nimic. Dar cum sînt administratorul propriului meu geniu, sînt nevoit să pretind aceste prețuri ». Publicul care e implicat în acest gen de demitizare își dă osteneala să meargă la cîte un spectacol sau muzeu, dar este complet năucit, ca și doamna din această expoziție de « artă minimală » (« Aceasta este expoziția, doamnă »), unde se ia în derîdere și « arta minimală ». Sau cele două doamne în fața statuii lui Gaston Lachaise: « Fără paste făinoase și fără grăsimi. Asta vreau ». Sau cele două doamne (caracteristică femeii americane este pretenția de responsabilitate culturală), una spunîndu-i celeilalte în fața CATEDRALEI lui Monet: « Uit întotdeauna, Monet sau Manet e mai bun decît celălalt? » Doamna are cîteva cunoștințe, foarte superficiale, de istorie a artei, iar interesul ei cultural și estetic nu este nici profund și, probabil, nici autentic. Și totuși, cel mai acerb atentat la valorile unanim acceptate a venit din partea lui Robert Watts, în 1966, cînd a expus semnătura, în lumină de neon, a lui Picasso, implicînd, în mod cît se poate de clar, că ceea ce contează la snobi nu este tabloul, ci semnătura de pe tablou.

În cele din urmă, există o categorie de opere de artă ca VENUS DUPĂ BOTTICELLI de Jiri Kolar, un ADAM ȘI EVA de Botero, sau imitația după Picasso de Lichtenstein, care pot fi considerate fie demitizare, fie experiment, fie umor, fie artă Pop. Uneori intențiile politice sau filosofice capătă forma demitizării; nu însă din motive estetice, cum se poate vedea în parodia Ioanei d'Arc de Arman, intitulată PROBLEMA ESTE CLARĂ, care este în primul rînd antireligioasă, antipatriotardă, poate chiar antirăzboinică și întruchipează vechea mitologie freudiană.

Forme de demitizare cum ar fi farsa, grotescul, satira, caricatura și travestiul au existat dintotdeauna. Totuși, elementul nou este faptul că, ceea ce pe vremuri nu era considerată artă adevărată, serioasă, a devenit, în zilele noastre, o formă acceptată, legitimă de artă. Această afirmație este atît de adevărată încît, deseori, ne aflăm în prezența fenomenului invers, și anume arta Pop, unde (nu cum se întîmplă în demitizarea obișnuită) arta de bună calitate devine artă de proastă calitate și arta de proastă calitate este ridicată la rangul de artă autentică. Fără îndoială, însă, cineva, la un moment dat, va demitiza și arta Pop.

Cum se explică acest val brusc de artă demitizatoare?

În primul rînd, pentru că demitizarea serioasă este un element nou și orice este nou, « altfel », diferit, este foarte apreciat astăzi. Încă din secolul al 19-lea romanticii îl forțau pe artist să aducă mereu ceva nou în opera sa; de asemenea, din motive strict economice, artistul trebuie să fie observat, trebuie să trezească atenția publicului, să stîrnească controverse, să enerveze chiar. O astfel de enervare estetică poate fi ușor provocată de parodia vizuală — MONA LISA lui Leonardo poate să fi devenit banală, dar o Mona Lisa schimonosită sau cu bigudiuri în păr stîrnește atenția, poate chiar, se poate spera, protestul publicului.

În al doilea rînd, demitizarea asigură artistului satisfacția de a distruge vechile reguli, de a poza în sinucigaș, de-a dreptul în erou. Totuși, aceste atitudini și-au pierdut semnificația în lumea occidentală pentru că autoritățile se feresc să le persecute, criticii le aclamă, iar publicul refuză să mai fie șocat. Vechiul respect pentru artă s-a ros într-o asemenea măsură încît artiștii sînt puși la grea încercare căutînd să inventeze efecte de șoc tot mai puternice.

În al treilea rînd, ar fi nedrept să punem pe seama efectelor șocante întreaga artă demitizatoare. Marcel Duchamp a vrut să spună ceva atunci cînd i-a pus mustăți Mona Lisei. Ce anume? O respingere a artei după canoane, o variantă modernă a formulei romantice « Libertate pentru artist ! », revoluția ca o datorie a artistului, nemulțumirea față de trecut, ireverența ca o datorie morală. Romanticul modern are nostalgia viitorului, nu pe cea a trecutului.

În al patrulea rînd, lumea este subiectul artei, dar lumea ca subiect al artei serioase a devenit prea mică. Anumite teme și motive (cum ar fi peisajele pitorești, fetele frumoase, florile, hrana etc.) au fost reluate de reclame; altele, cum ar fi viața la oraș, viața pe străzi, luptele, evenimentele istorice, au fost preluate de fotografie, film și televiziune; alte motive, cum ar fi regii, uniformele fastuoase, caii, religia, meșteșugarii, țăranii etc., au dispărut în mare măsură. Arta trecutului oferă, pur și simplu, un vast teren pentru comentare și explorare.

În al cincilea rînd, demitizarea presupune întotdeauna un public capabil să recunoască obiectul

demitizat. Pentru cineva care nu cunoaște Mona Lisa și nici semnificația pe care o are pictura aceasta în arta occidentală, Mona Lisa cu bigudiuri este, pur și simplu, portretul unei tinere femei care poartă bigudiuri. El nu va ști că un obiect aproape sacru este demitizat. Totuși, educația artistică în școală și la universitate, massmedia, cărțile poștale cu reproduceri, imensa literatură despre artă, accesibilitatea și creșterea numărului de muzee și colecții, condițiile economice și sociale schimbate, mărirea timpului liber, toate acestea au creat un public care înțelege aluziile din demitizare și, în felul acesta, le gustă cu plăcere. În marea majoritate a operelor demitizatoare există un dialog subtil cu publicul, o sugerare a faptului că privitorul și artistul se înțeleg de minune, vorbesc aceeași limbă, un semn de prietenie către cel care înțelege aluzia.

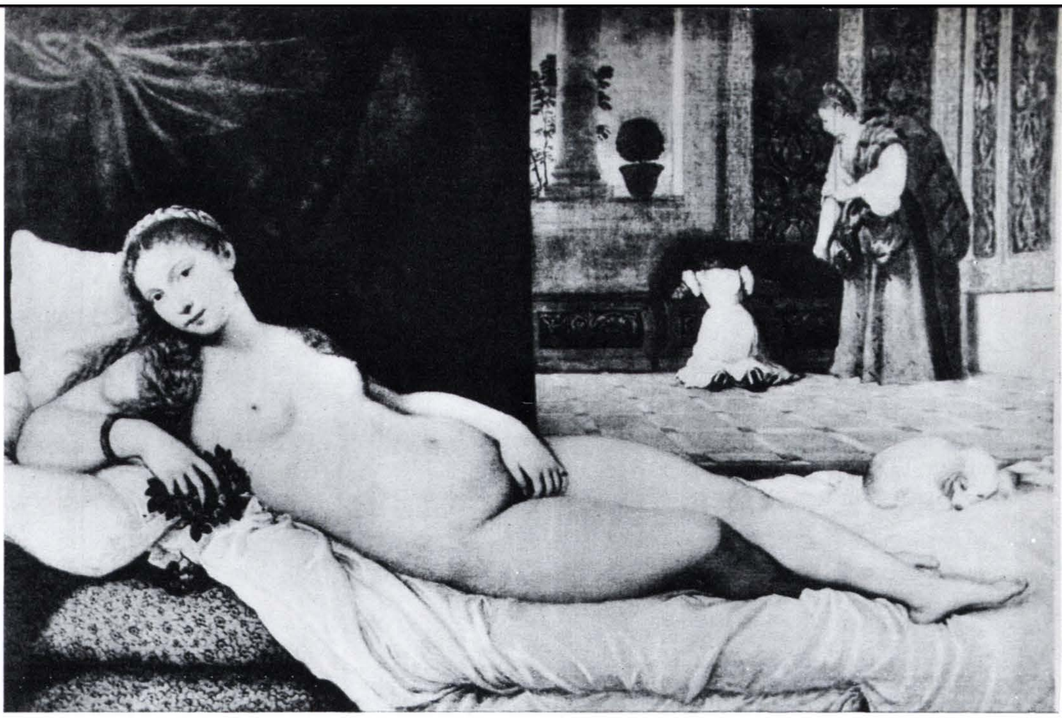
În al șaselea rînd, este vorba de opiniile la modă în elita intelectuală americană. Ea este mai preocupată de respingere avizată decît de acceptare. În acest sens, artistul protestatar este la fel de conformist ca și predecesorul lui din secolul al 19-lea care se conforma preceptelor academice. Alienarea a devenit un *modus vivendi* acceptat și confortabil în societatea occidentală.

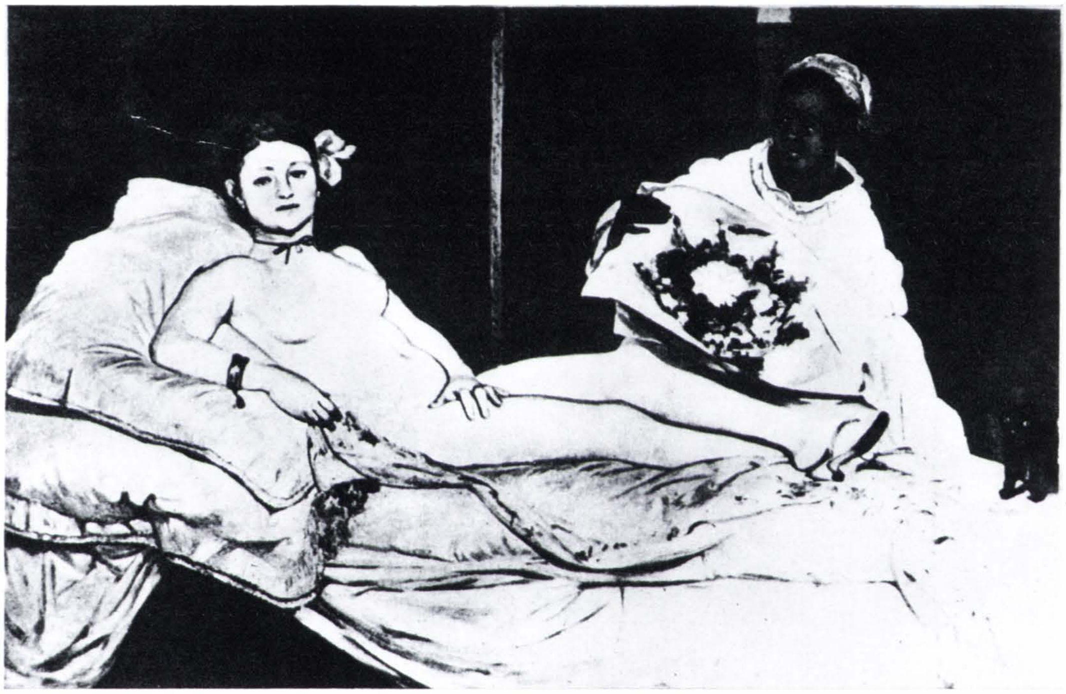
Aspectele pozitive ale demitizării ar fi următoarele: demitizarea poate fi un gest de eliberare, o modalitate de a comenta prejudecățile estetice, judecățile sclerozate, atitudinile învechite, supozițiile acceptate ca atare; deseori este un gen de artă umoristică și inteligentă; uneori expresia unei autentice intenții revoluționare; uneori modalitatea de a crea un efect justificat estetic al alienării; alteori este o cale de critică și protest, o expresie a disprețului justificat sau, pur și simplu, angajarea într-un complicat joc de aluzii.

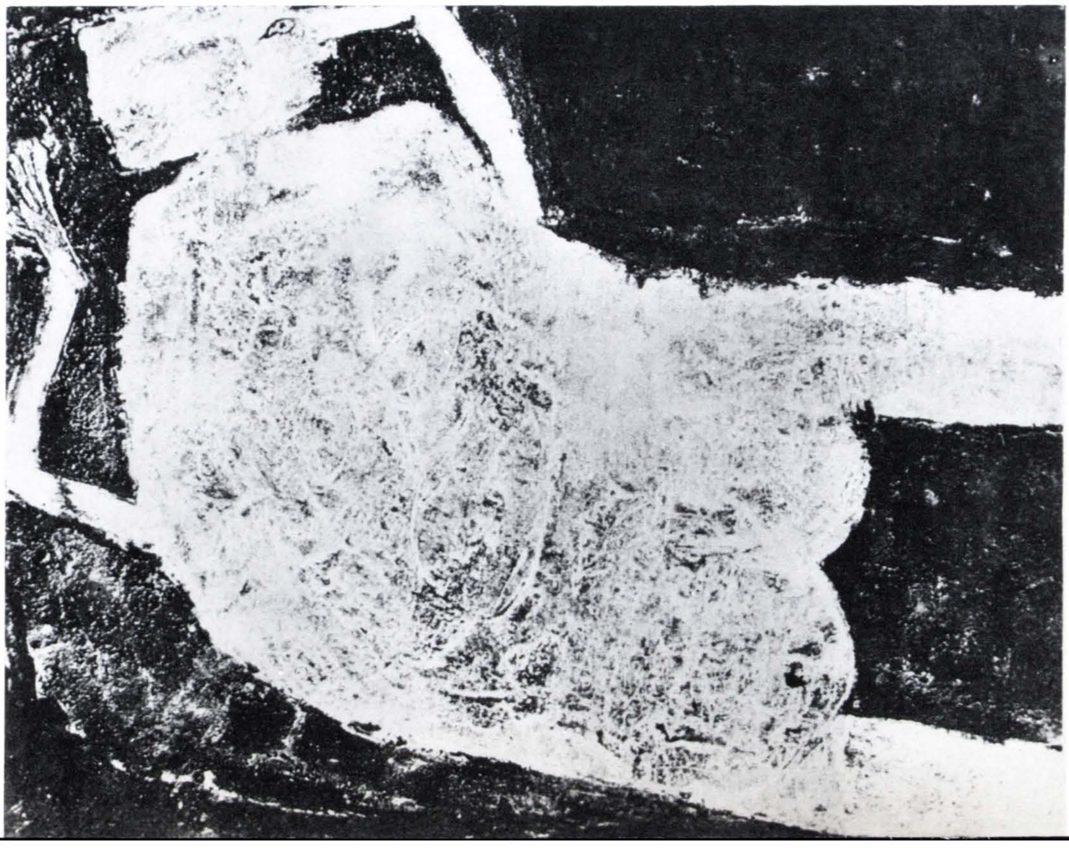
Aspectele negative ar fi: demitizarea exprimă deseori o atitudine prostească de superioritate, pretenția de familiaritate și, de aici, de egalitate cu un obiect de valoare, o modalitate ieftină de a produce amuzament, un truc obosit pentru a reține atenția, nerușinarea unor descreierați față de marile opere de artă, uneori o profanare gălăgioasă și o distrugere fără noimă a valorilor tradiționale, în cel mai rău caz, chiar o bucurie bolnavă, sadică în fața lucrului distrus.

Demitizarea este, deci, ambiguă: poate fi interpretată ca un fenomen tipic unei societăți decadente fără respect față de tradiție, care renunță la propriile criterii culturale, care demitizează și umilește ceea ce ar trebui păstrat și cultivat. Sau poate fi interpretată ca un fenomen de reîntinerire, ca expresia sănătoasă a minții dialectice și contradictorii a omului, ca ceva necesar în cea mai mare măsură, ca parte a contraacțiunii împotriva unui proces de cristalizare care amenință civilizația noastră nu cu dezintegrarea, ci cu rigiditatea bătrîneții și cu moartea prin agonie.

În românește de *Anca Nemoianu*

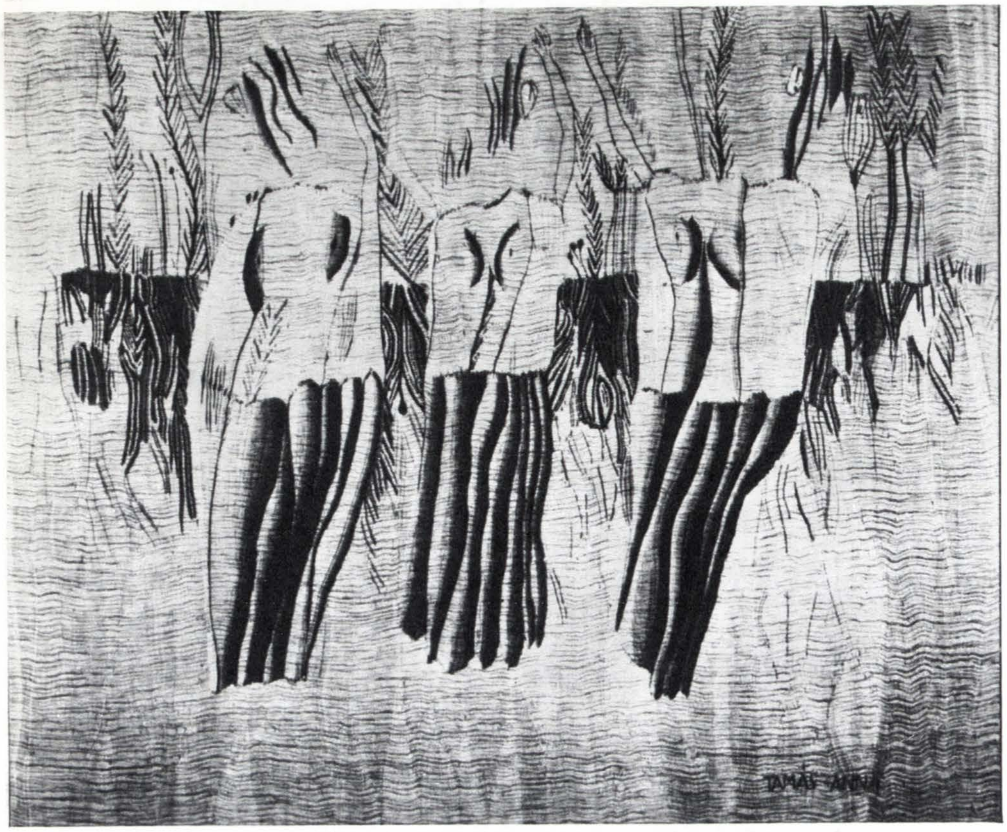






În ilustrație:

TIȚIAN: Venus din Urbino, 1538
MANET: Olympia, 1865
DUBUFFET: Olympia, 1950



ATELIER

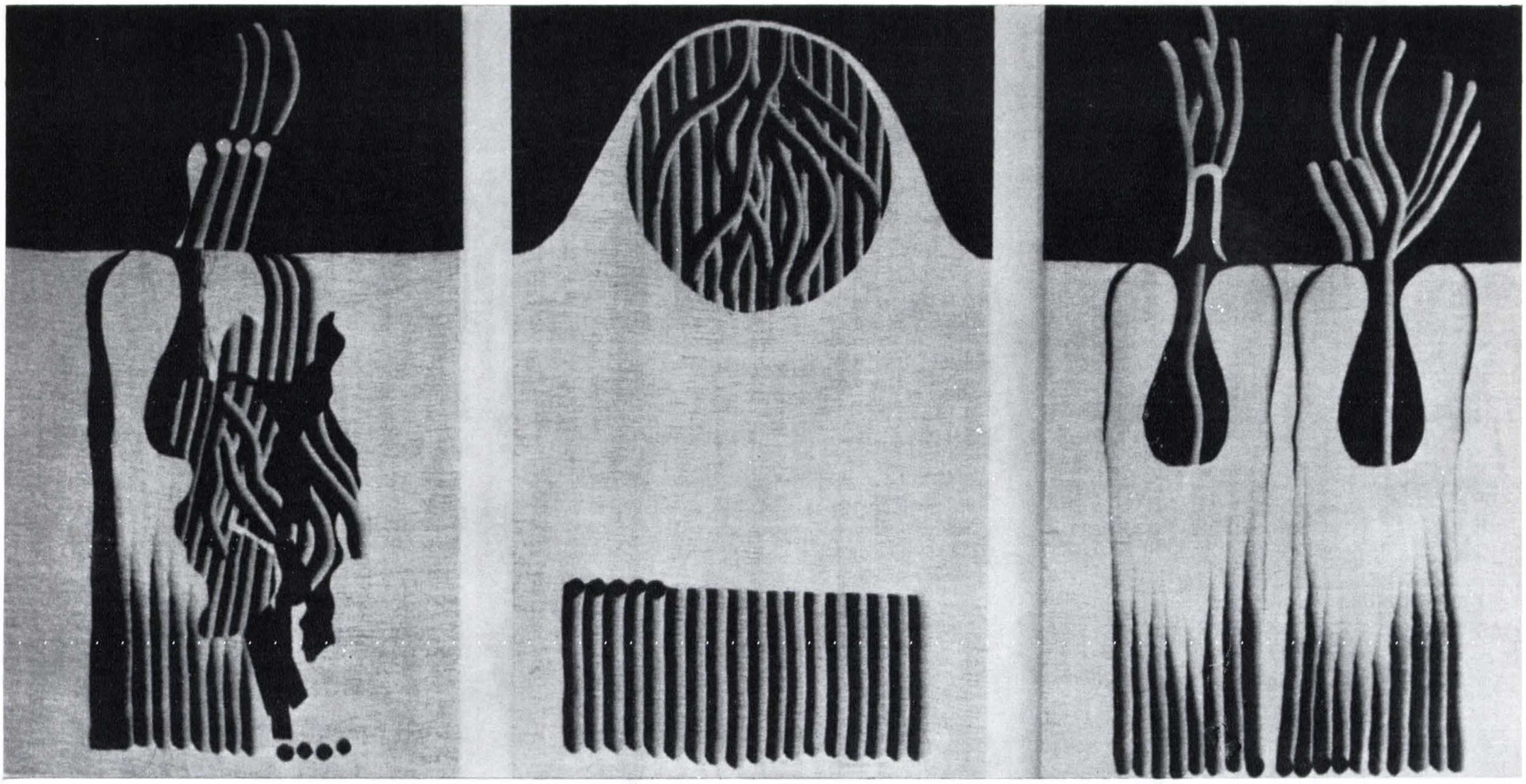
TAMÁS ANNA

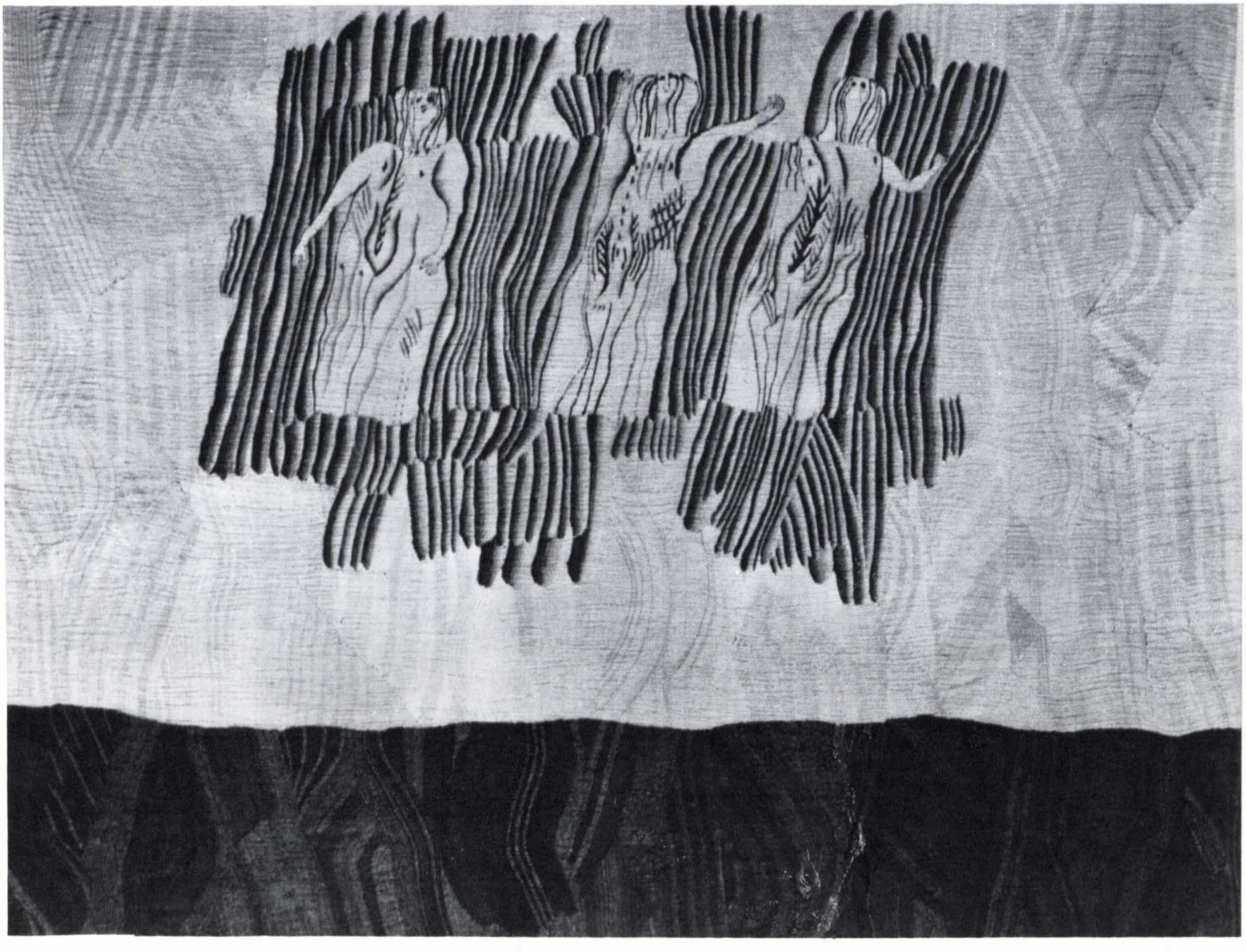
Artist decorator. Născută la 14 iulie 1945, la Tîrgu Mureş.
Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1970).
Din 1969 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări colective. Expoziţii personale: 1968 — Sf. Gheorghe; 1972 — Bucureşti.

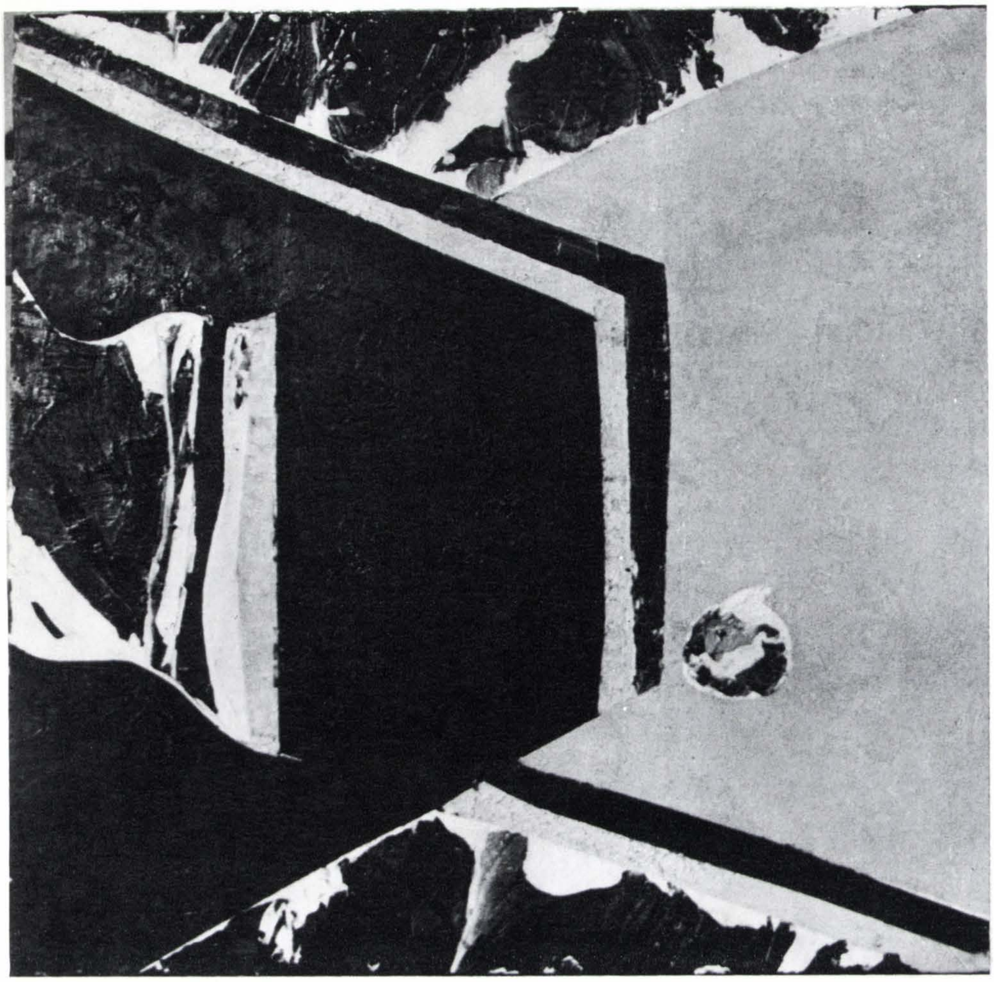
tamás anna

Lumea artistică contemporană este plină de surprize şi senzaţional. Dintre atîtea arte care concură la captarea atenţiei publice, am optat pentru tapiserie, pentru că o găsesc cea mai apropiată de sufletul meu şi totodată cred că ţesătura şi vibraţia vieţii şi naturii reprezentate prin mijloace atît de vechi şi totuşi mereu noi — prin efortul de autodepăşire, îmi dă speranţa că utilitarul cotidian poate fi ridicat pe o treaptă înaltă a esteticului. Prin formele vegetale pe care le folosesc, prin multitudinea de tonuri ale aceleiaşi culori de bază, prin arcuirea liniilor aş dori să apropiu sensibilitatea spectatorului de izvoarele veşnice ale căldurii şi cromatismului natural.
Consider că este necesar de a se face cît mai multe expoziţii, bazîndu-mă pe faptul că pe această cale se oferă tot atîtea posibilităţi de hrană spirituală, care nu rămîn fără efect în viaţa de toate zilele.

1. Dans de primăvară timpurie; 2. Compoziţie; 3. Triplă existenţă; 4. Către soare (tapiserie).





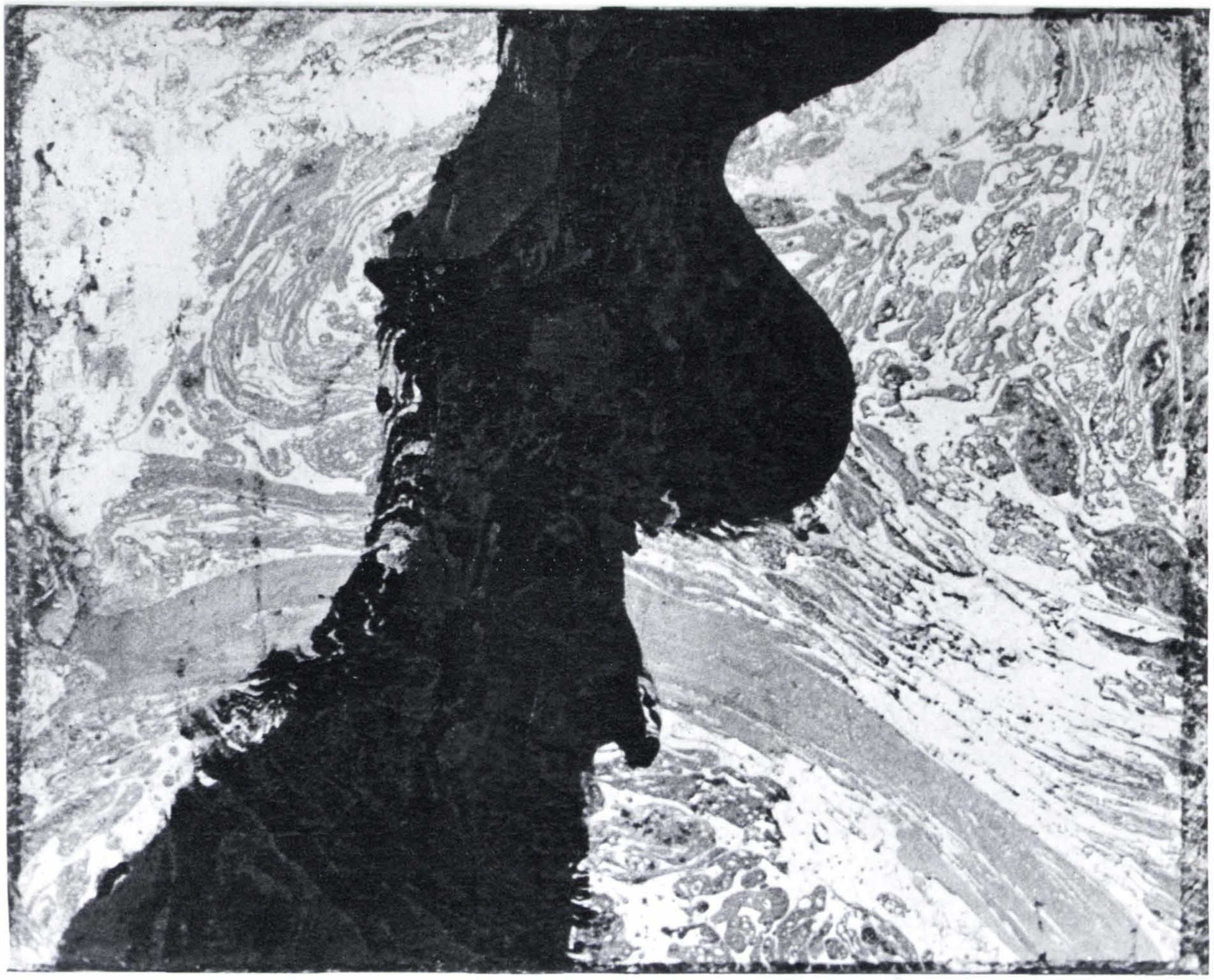


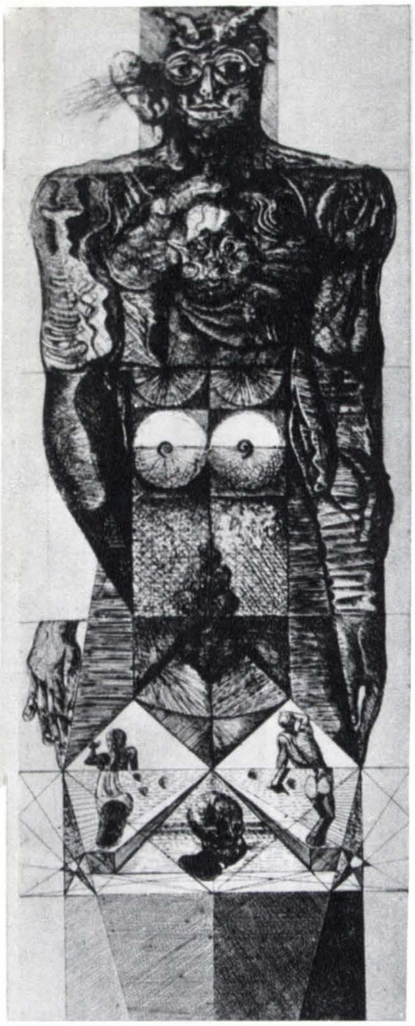
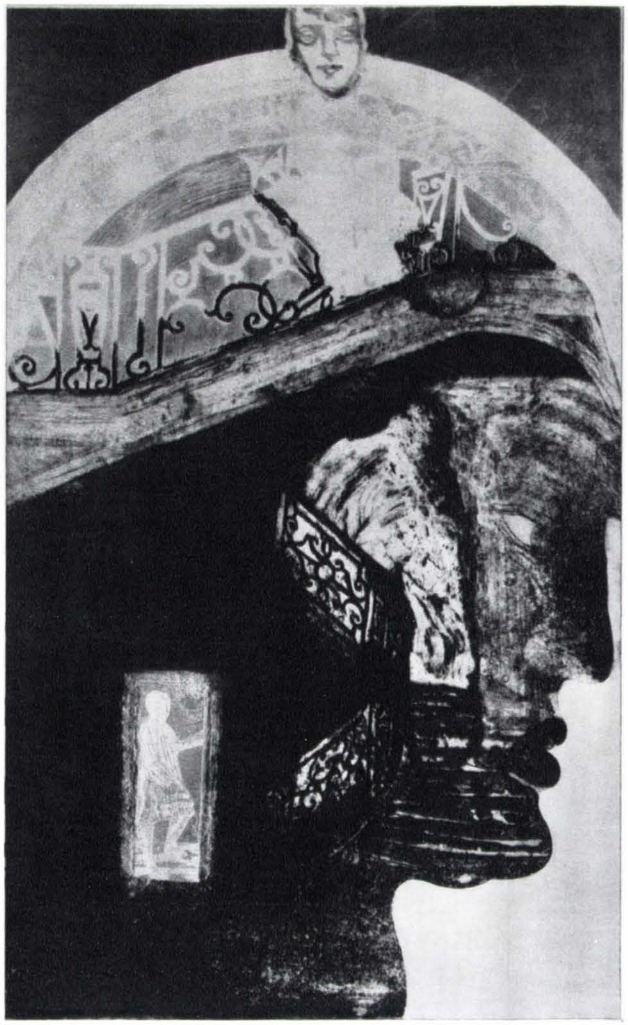
ATELIER

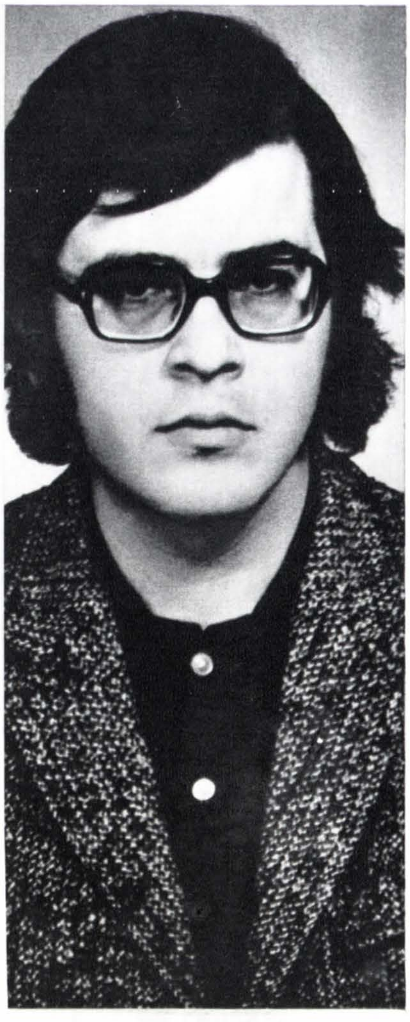
ROMULUS NUȚIU

Pictor. Născut la 28 iulie 1932, la Bilbor (județul Harghita). Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1957).
Din 1957 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1969 — Torino, Novi-Sad; 1970 — Belgrad.

Doresc ca lucrările pe care le realizez să se reprezinte pe ele însele.
Încerc posibilitatea revitalizării picturii și sculpturii. Pictură, pictură-obiect, sculptură-pictură-obiect — sînt preocupări permanente pentru mine.





ATELIER

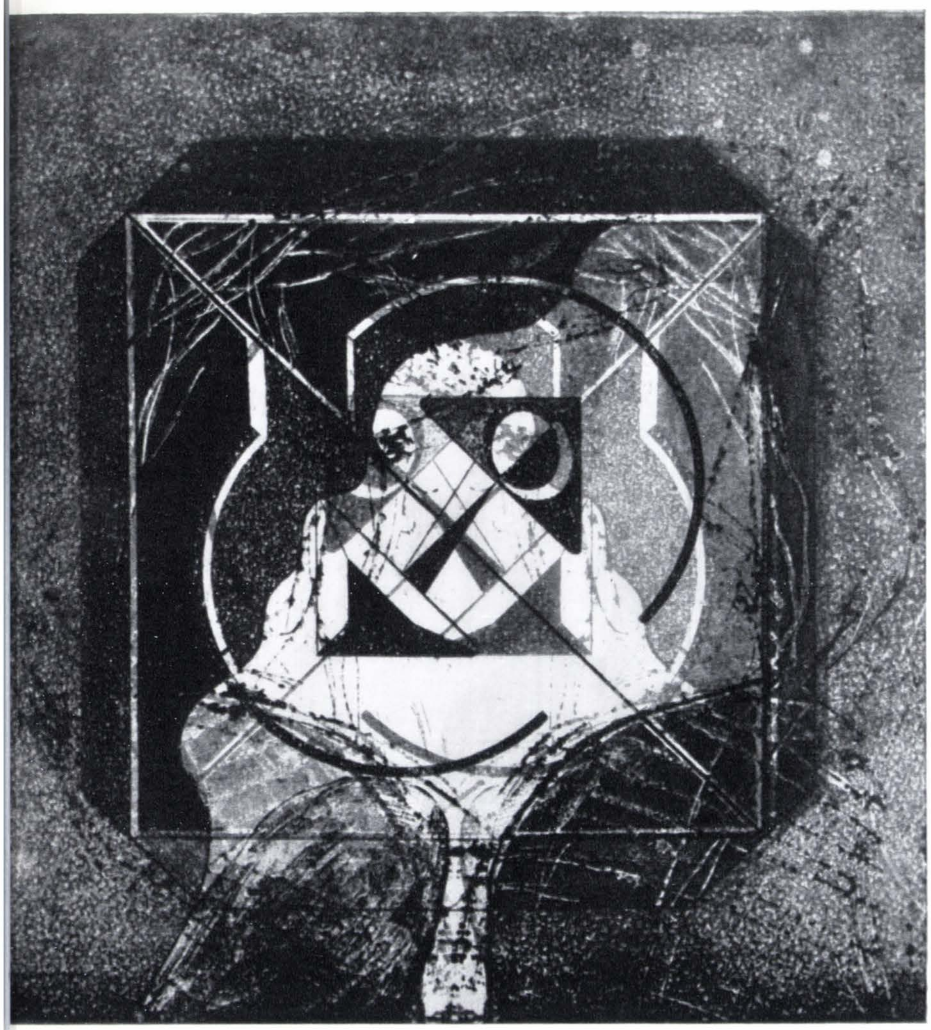
DAN ERCEANU

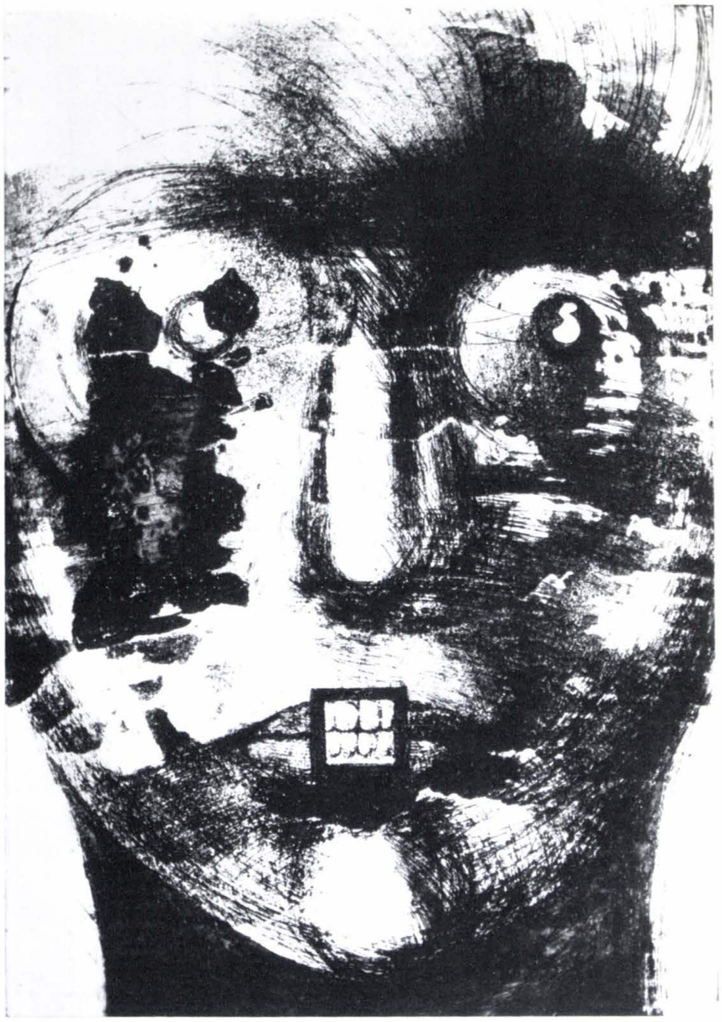
Gravor şi desenator. Născut la 29 august 1943 la Bucureşti.
Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu» (1969).
Din 1970 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări colective. Expoziţii personale : 1972 — Bucureşti.
Participări la expoziţii româneşti organizate în străinătate : 1971 — Bayreuth, Düsseldorf; 1972 — Torino (Fiat), Biela, Moscova, Milano, Bruxelles.
Participări la expoziţii internaţionale : 1972 — Florenţa (Bienala internaţională a graficii artistice), Veneţia (a XXXVI-a Bienală de arte plastice), Barcelona (Concursul de desen Juan Miró).
Premii : 1972 — Medalie de aur, la a III-a Bienală internaţională a graficii artistice de la Florenţa.

Încerc să privesc dinlăuntru oferind o imagine de exterior capabilă, cred, să sugereze refacerea drumului pentru privitor, poezia, dacă apare, urmînd să demonstreze independenţa lucrării.

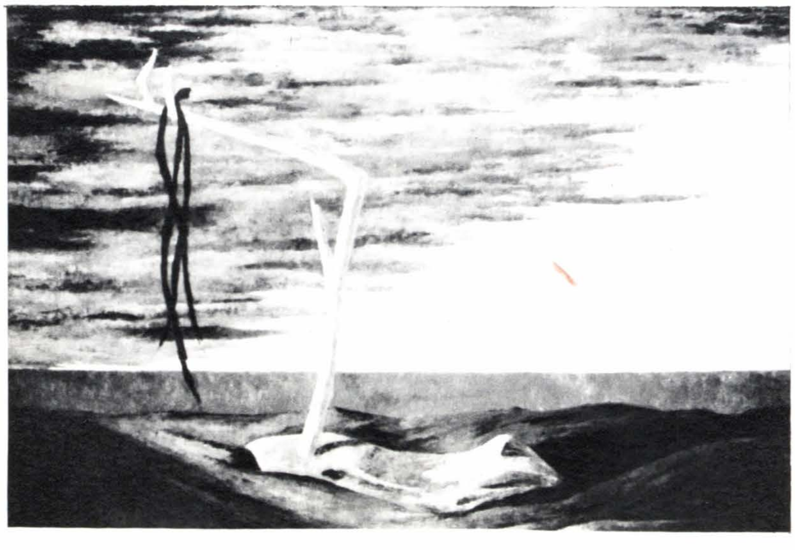
---

1. Popasul secundei; 2. Viaţa interioară ; 3. Melancolia ; 4. Jocul secund; 5. 7 1/2 (acvaforte şi acvatinta); 6. Danae (desen).





DIALOG CU ION LUCIAN MURNU



— Să ne situăm, în această convorbire, « dincolo de atelier ». Ce vă leagă de natură?

În ce mă privește, este foarte potrivită expresia « dincolo de atelier » deoarece abia aștept din moment în moment să pun « piatra fundamentală » a unui atelier adevărat, dorit încă din tinerețe.
Desigur, « dincolo de atelier », spațiul cel mai potrivit unei pregătiri, unei gestații, este în mijlocul naturii, și de ce nu aș spune că ea este necesară izolării în meditație, fără de care socotesc că nu se poate face artă. Da, natura totdeauna *propune* ca sugerare și *predispune* ca stare, material explorabil, imensă bază pentru orice prelucrare în închipuire. Poate ai văzut piesele adunate de mine de prin văi, din păduri . . . ele servesc nu numai ca adevărate modele în miniatură, pe care prin relații ascunse le pot ridica în picturile mele la alte dimensiuni, nu numai spațiale. Ele îmi servesc de multe ori însă și ca « structuri » pentru formele sculpturale.
Dar natura o iubesc pentru că mă face să înțeleg totul mai bine, norii vineți, norii cenușii, vîntul . . . acolo la înălțimea purității ești cu adevărat om.

— Vă place să vă plimbați? Ce e bucuria conducerii automobilului?

Mă plimb? Cuvîntul nu e bun. E burghez. În hoinărelile mele, aparent fără țintă, nu există disponibilitate amorfă, ci continuă receptare prin contacte sensibile . . . căci în concepția mea, artistul este « omul fără duminici ». Automobilul mă ajută să ajung mai iute în creierul munților, răspunde la solicitările mele ca o ființă vie și îmi permite, prin mecanica lui, integrarea în epoca mea. Este o voluptate să conduci « frumos » un automobil, căci și în această împrejurare « condiția estetică » îmi dirijează viața, ca o principală coordonată. Și eu încă vreau să cred, ca Dostoievski, că « frumusețea va salva lumea ».

— De fapt, cînd vă place, cînd e soare sau cînd e furtună? Sau, mai bine, ce culori iubiți, și au ele valoare simbolică și mai bine — credeți în culoare, aveți nevoie de ea? De ce?

E grea întrebarea, sau mai bine zis e greu răspunsul ! Cînd e soare, mă răsfrîng în afară și aș tot pleca, în claritate aș umbla neîncetat. Pe furtună mă simt dizolvat într-un indeterminat opresiv . . . Poate că pe ceață și mai ales în asfințit, contemplările mele crepusculare sînt cele mai fecunde, simt « taina lentei treceri » . . . ca să mă citez.
Iubesc culorile reci, valoarea lor simbolică, chiar tonurile indicibile au puternice semnificații. Ca să mă exprim integral am nevoie de culori.

— De fapt, o nemulțumire față de mijloacele sculpturii v-a mînat spre pictură, sau numai antecedentele familiale? Sau numai bucuria de a vă exersa talentul? Sau altceva ce nu-mi trece prin minte?

Adevărul este că dacă ești un artist, meșteșugurile, fie că sînt ale pictorului, ale sculptorului, ale gravorului, le înveți mai ușor sau mai greu, dar nu mijlocul este important, ci necesitatea de a « te juca » și a avea « sufletul plin », simțind nevoia de « a spune », bineînțeles dacă ai ce. Antecedentele familiale, tatăl meu fiind pictorul Ary Murnu, mi-au dat doar ușurința sau impresia că toate tehnicile le cunosc de totdeauna. Cît despre exercițiu, trebuie să-mi înfrîng îndemînarea naturală, să-mi pun noi piedici în timpul lucrului, iar tensiunea creatoare să impună materiei transfigurarea. Mă interesează și urmăresc « gestul» din care rezultă forma. Modelez, pictez, cioplesc, desenez, tot atîtea acțiuni care n-au granițe definite. Pictez doar cu cuțitul, îl țin ca pe o daltă, mi se întîmplă des să-l rup, cu gestul ferm al sculptorului, și cînd desenez, se întîmplă uneori ca abia să ating hîrtia și rezultă acel păienjeniș delicat care abia se mai vede. Prin orice mijloc, principalul este să ai o viziune, să fie autentică.

— Ce lucru vreți să comunice arta dv.? Dincolo de ce ghicește vreun cronicar sau altul? Se zicea că sînteți « metafizic»? Deci ce are valoare în viață? Ce poate comunica arta?

Arta ne-transmisibilă nu există ca artă. Cel puțin pînă acum. De la anti-artă, non-artă încolo nu știm ce va mai fi. Socotesc că prin arta mea comunic ceea ce am pus în lucrările mele în mod ne-premeditat, dar ca expresie a unei necesități interioare. În primul rînd este vorba de o ascensiune, o planare, nu un zbor de pasăre sau aviatic, ci un impuls, o urcare pe plan spiritual, ca o condiție de împlinire umană. S-a afirmat că fac o artă « metafizică », dar această trecere dincolo este înăuntrul unei unice posibilități de trăire completă. Nu este o artă ermetică, deoarece spectatorii au descifrat cu emoție simbolica ei.
Ce are valoare în viață? Însăși viața, în continuă mișcare, tendință către infinit, către un absolut niciodată de atins, frumusețea efortului creator, pentru că nimic nu se face în stare de inerție, ci numai în tensiune, și de aceea se spune că artiștii *ard*.

— Cunosc o reticență a dv. față de arta modernă exhibiționistă. Explicați-o cu exemple. Ziceți ce vă place în artă în general (sculptură, pictură). Explicați-vă tot cu exemple.

Sînt dintre acei care consideră mai departe arta ca un mijloc de cunoaștere și de purificare (catharsis). Apreciez în arta modernă efortul de investigație și de înnoire, dar repudiez manifestările unei imposturi, sau cum bine spui, « exhibiționism » care trivializează noțiunea de artă și care, din nefericire, susținută de critică, îl îndreptățea pe Claude Roger Marx să spună: « critica a ajuns la acest miracol : să răspundă vidului printr-un vid încă mai vast ».

Tendința de desacralizare a artei înseamnă pentru mine o desacralizare a vieții însăși, refuzul misterului și ancorarea într-un imediat nesemnificativ. Accept o anumită explozie a conceptului de artă în măsura în care ea este un denunț și ca atare un protest față de un anumit proces de dezumanizare. O concepție înaltă despre om nu poate promova decît o artă profund umanistă și, în ce mă privește, cred că se mai poate face *artă* încă multă vreme cu mijloace figurative. Ce-mi place în artă? Mă simt bogat cu tradiția multor secole. Amintesc acum doar două momente : cînd am descoperit frumusețea la Roma în 1938, în fața torsului Venerei de Cirene și în 1967 la Urbino, cînd am fost cutremurat de claritatea și strictețea unui tablou de Pierro della Francesca. Două coordonate care pentru mine închid cadrul mare al ARTEI.

— Spuneți asta și studenților? Credeți că rolul și dreptul profesorului este să influențeze? Vă propuneți ca una dintre atitudini? Vă propuneți ca cea mai nimerită dintre atitudini? Ce înțelegeți și ce simțiți din responsabilitatea pedagogică?

Spun studenților tot. Ei trebuie să știe tot. Însă tot « adevărul ». Nu caut să influențez pe studenții mei. Marea problemă și greutate este să-i ajut *să se definească pe sine*. Nu fac decît să le arăt acele exemple care creează un climat specific la care ei să fie sensibili, pentru ca să se dezvolte în mod optim. Este la latitudinea lor să aleagă, dar eu îndrum, explic, retez, exclud, deschid perspective. Fără ca să mă propun ca exemplu. Există destule altele în bogatul patrimoniu al omenirii. Desigur îmi exprim preferințele, fără a le impune.

Profesor de artă : una din profesiunile cele mai frumoase dar și mai grele, nu numai pentru responsabilitatea pedagogică, dar mai cu seamă pentru imposibilitatea de a adopta o metodă anume, ci unele mereu diferite, supuse la surprinzătoare schimbări, pentru a infuza imponderabilul artei și rigorile ei, a clarifica antinomiile ei specifice, unor tineri cu receptivitate diferită și cu potențe creatoare încă nedefinite. Am mai spus că urmăresc pe studenții mei și după ce au isprăvit studiile și nu există mulțumire mai mare decît să văd cum un Apostu, Gorduz, Radu Silvia, Meiu și alții reușesc să răspundă pronosticurilor mele și mă emoționează și acei studenți cu care nu am avut decît unele convorbiri întîmplătoare, dar care îmi amintesc după ani de zile că nu uită ce le-am spus și îmi cer voie să se considere elevii mei, sau aceia care mă cheamă în atelierele lor pentru încă o « corectură ». Tot atîta grijă severă împrăștiată și simpatie culează.

— Și atunci de ce ați simțit nevoia să scrieți și despre ce scrieți?

Cred că dacă îndeplinești condiția de artist, trebuie să fii un gînditor și un poet, și deci nu este nici o mirare că mă exprim nu numai prin forme și culori, ci și prin cuvinte. Am învățat subtilitățile limbii materne de la unchiul meu G. Murnu, care m-a făcut să o apreciez și să o iubesc. Chiar dacă am scris și versuri « ca tot românul », cel mai mult mă pasionează jurnalul meu artistic, care mi-a permis să mă clarific pe mine și mai apoi să fixez anumite certitudini în raport cu lunga mea experiență de artă. Căci socotesc că cel mai mare dar este acela de *a putea înțelege*. Despre ce scriu? Ce se întîmplă polivalent pe diferite planuri cu mine, ca să descopăr cum se înfăptuiește obiectul de artă.

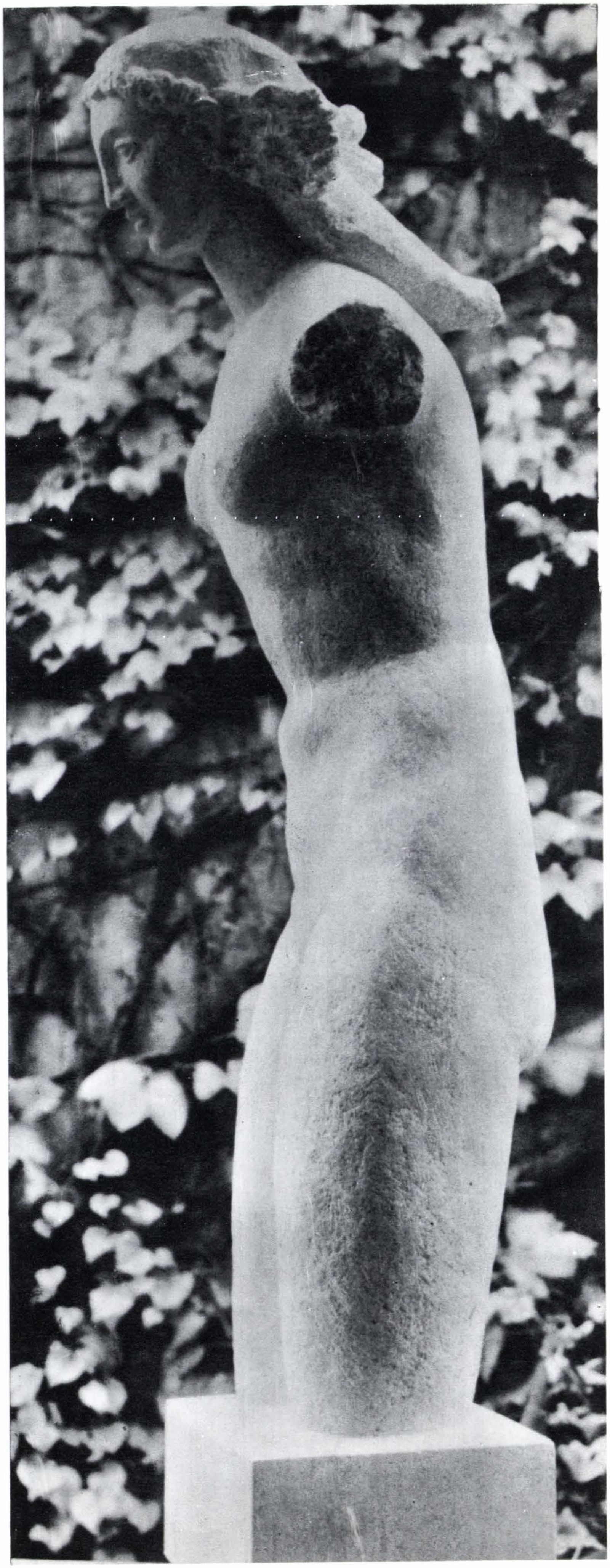
— Credeți că există niște comandamente morale ale artistului? Legătura moralitate individuală — artă.

Aici atingi una din cele mai sensibile coarde ! « Nu există un adevărat mare artist, care să nu fi fost un mare om », — iar mă citez — și acest lucru este ușor de urmărit în biografiile artiștilor, unde descoperim mereu o mare exigență față de ei înșiși și față de viață, o devoțiune totală față de « operă » — care se răsfrînge ca act generos asupra celorlalți oameni.

— Ce credeți despre dragoste?

Consider că dragostea este acceptarea la gradul cel mai înalt.

Interviu de CRISTINA ANASTASIU



În ilustrație :
1. *Appassionata*
2. *După furtună*
3. *Tors de Veneră*

MILIȚA PETRAȘCU

Milița Petrașcu a atins vîrsta de aur a sculptorului activ și înarmat cu sculele lui de lucru, vîrstă la care gîndurile se așază și mintea lui este mai ageră ca oricînd, vîrsta profeției de artă. Drumul ei de pregătire a fost lung și sinuos, plin de investigații, de cercetare. Milița a cunoscut pe cei mai de seamă creatori de artă ai vremii ei. Aceasta i-a ajutat să-și poată fundamenta propria ei concepție și să-și formuleze credința ei de artă. Vrednicia și pasiunea ei au menținut-o mereu în actualitatea unei tinereți de artă cu care se poate mîndri.

Îi doresc ani mulți și fericiți și încă realizarea altor mari și însemnate lucrări.

ION JALEA

Phedra, piatră

Dans ce numéro:

La revue « ARTA » présente les artistes roumains contemporains:

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU

p. 20

peintre, née le 24 janvier 1916 à Constanța.
Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Débute en 1938. Expositions particulières en 1947, 1956, 1965 à Bucarest. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie (1965, 1972), La Havane (1966), Prague (1968), Turin, Budapest, Helsinki (1969), Rome (1969, 1970), Alexandrie, Florence (1970), Düsseldorf (1971), Palma de Majorque, Leningrad (1972). Prend part à l'exposition internationale « Le thème musical dans l'art contemporain » ouverte a Bydgoezez (Pologne) en 1969 et à l'Exposition de peinture contemporaine organisée à Genève en 1970.
Outre la peinture de chevalet elle pratique le dessin, la gravure, l'aquarelle, la peinture sur verre. Collabore en 1970 à la réalisation de plusieurs vitraux à Mangalia Nord.
Prix « Anastase Simu » en 1940, Prix de la Ville de Bucarest en 1945, Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la peinture en 1966 et 1970.

LIVIU CIULEI

p. 22

architecte, décorateur de théâtre, metteur en scène, acteur, né le 7 juillet 1923 à Bucarest. Après des études d'architecture il suit les cours du Conservatoire d'art dramatique de Bucarest. Travaille dans le domaine de la décoration théâtrale à partir de 1964. Interprète et metteur en scène de nombreuses pièces de théâtre (« *Comme il vous plaira* » de W. Shakespeare, « *Sainte Jeanne* » de G.B. Shaw, « *Le Mariage* » de Gogol etc.), il est aussi réalisateur de films (« *L'éruption* », « *Les vagues du Danube* » etc.). En collaboration avec l'architecte Paul Bortnovschi il conçoit le projet de décoration du bar « Continental » à Bucarest (1954). Participe à une série d'expositions de scénographie en Roumanie et à l'étranger: Paris (1963), Triennale de Novi Sad (1966), Quadriennale de Prague (1971). Reçoit le titre d'artiste émérite en 1958; le Prix d'état en 1962, le Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la scénographie, en 1964.

TAMÁS ANNA

p. 32

artiste décorateur, née le 14 juillet 1945 à Tîrgu Mureș. Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1970). Débute en 1969. Expositions particulières à Sf. Gheorghe (1968) et Bucarest (1972).

ROMULUS NUȚIU

p. 34

peintre, né le 28 juillet 1932 à Bilbor (département de Harghita). Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1957). Débute en 1957. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Turin, Novi-Sad (1969) et Belgrade (1970).

DAN ERCEANU

p. 36

graveur et dessinateur. Né le 29 août à Bucarest. Études à l'Institut d'art plastique « Nicolae Grigorescu » (1969). Depuis 1970 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions particulières: 1972 — Bucarest Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1971 — Bayreuth, Düsseldorf; 1972 — Turin (Fiat), Bielle, Moscou, Milan, Bruxelles. Participations aux expositions internationales: 1972 — Florence (Biennale internationale de la gravure artistique), Venise (la XXXVIe Biennale d'art plastique), Barcelone (le concours de dessin Juan Miró). Prix: 1972 — Médaille d'or à la IIIe Biennale internationale de la gravure artistique de Florence.

ION LUCIAN MURNU

p. 38

sculpteur, peintre et dessinateur. Né le 15 novembre 1910 à Bucarest. Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1936) et à Rome (1938—1940). Débute en 1937. Expositions particulières à Bucarest (1946, 1966), Rome (1940, 1967), Arnsberg, Dortmund (1970) conjointement avec Marianne Simtion Ambrosi. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Turin, Tel-Aviv, Rome, Titograd (1969). Outre la peinture et la sculpture il pratique la gravure et l'art graphique publicitaire. Prix « Anastase Simu » (1938); Prix de l'Ecole roumaine de Rome (1940), Prix du Salon Officiel (Bucarest, 1945), Médaille d'or de la ville de Cerveteri (Italie) et « Le zodiaque d'or » (Rome) en 1967.

MILIȚA PETRAȘCU

p. 40

sculpteur, dessinateur, illustrateur, née le 31 décembre 1892. Études à Moscou, Leningrad (Académie des Beaux-Arts), Munich (Debschietz Schule) et Paris (à La Grande Chaumière où elle suit les enseignements de Bourdelle et de Valotton, et dans l'atelier de Brâncuși). Débute à Paris, au Salon des Indépendants en 1919.
À partir de 1924 expose à Bucarest aux Salons officiels ainsi que dans le cadre des groupements « Contimporanul », « Criterion », « Arta nouă », « Grupul nostru » etc. Expositions particulières à Paris (1927), Bucarest (1926, 1927, 1930, 1932, 1933, 1936, 1937, 1938, 1939, 1942, 1945, 1958, 1967, 1970), Galați, Bacău (1968), Londres (1969). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: La Haye, Amsterdam, Bruxelles (1930), Bratislava (1942), Berne, Zürich, Bâle, Stockholm (1943), Talin, Moscou (1969).
Prend part à l'exposition internationale du Futurisme ouverte à Rome en 1933 et aux Biennales de Venise en 1942 et 1958. Auteur de monuments (Ecaterina Teodoroiu à Tîrgu-Jiu, 1937), de décorations murales (Fîntîna Miorița), de portraits (G. Enescu, C. Brâncuși, Mihail Sadoveanu etc.), elle pratique également le dessin, l'aquarelle, le portrait et l'illustration (« Incantations » par Ilarie Voronca) Reçoit le Prix du Salon Officiel pour le dessin (Bucarest, 1924) et le Prix de l'Académie roumaine (1942).

Articles à signaler:

LA STRUCTURE DE LA COMPRÉHENSION DE L'ŒUVRE D'ART

par Titus Mocanu

p. 10

La relation de l'art contemporain et du public est envisagée en partant de l'idée qu'il s'agit d'un problème de comportement. Dans les conditions objectives de la communication avec le public et en tenant compte du rythme accéléré de la pensée artistique actuelle, le problème de l'accessibilité constitue un objet de systématisation. L'auteur esquisse le schéma des rapports entre l'oeuvre en tant que foyer d'irradiation et le cercle final des récepteurs, et définit les échelons concentriques représentant les facteurs et les institutions sociales qui sont les intermédiaires entre l'œuvre et le public. Selon l'auteur, l'accessibilité de l'art contemporain sera le résultat du bon fonctionnement des facteurs de l'éducation et de la culture au niveau de ces zones médiatrices.

LE TRESSAGE

par Paul Petrescu

p. 16

L'éthnographe Paul Petrescu présente une série d'objets d'usage domestique, en fibres végétales tressées (bois, écorces d'arbres, branchages, paille), propres à l'habitat rural et provenant de différentes régions de la Roumanie. L'auteur démontre la valeur plastique de ces objets, dont la production est très ancienne. Le contemporain avisé, familiarisé avec l'art moderne, retrouve aisément dans ces formes le modèle de certaines constructions spatiales realisées par quelques sculpteurs et « objecteurs » roumains actuels.